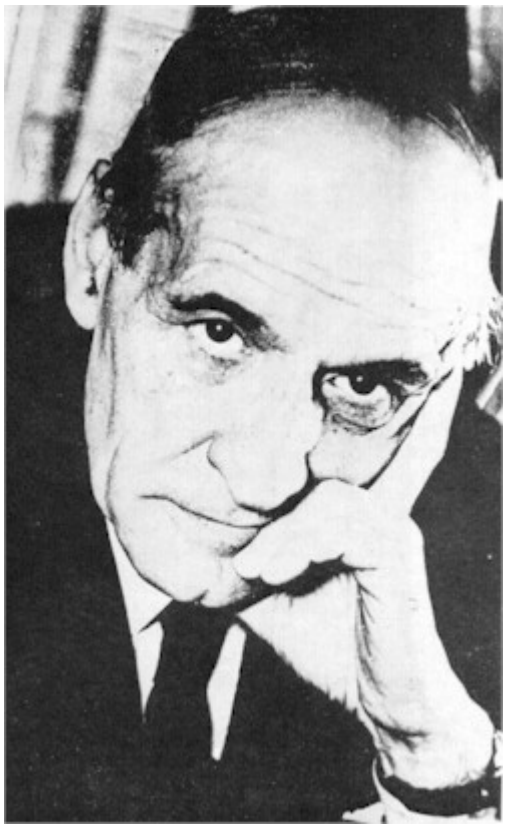
José Ortega y Gasset



Meditazioni sul Chisciotte

(edizione italiana di Gianni Ferracuti)

ουσια

VISIT…

Indice
Lettore...
Meditazione preliminare
Meditazione prima

Meditazioni sul Chisciotte

Lettore...

Con il titolo di Meditazioni questo primo volume annuncia alcuni saggi di varie letture pubblicati da un professore di filosofia in partibus infidelium.

Alcuni -come questa serie di Meditazioni sul Chisciotte – vertono su temi altisonanti; altri su temi più modesti; alcuni su temi umili; tutti, direttamente o indirettamente, finiscono col fare riferimento a circostanze spagnole. Questi saggi sono per l'autore -come la cattedra, il giornale o la politica- modi diversi di svolgere una stessa attività, di dare sfogo a uno stesso affetto. Non pretendo che questa attività sia riconosciuta come la più importante al mondo; mi considero giustificato di fronte a me stesso avvertendo che è la sola di cui sono capace. L'affetto che mi spinge verso di lei è il più vivo che trovo nel mio cuore. Resuscitando un bel nome usato da Spinoza, io lo chiamerei amor intellectualis. Dunque, lettore, si tratta di saggi di amore intellettuale.

Sono del tutto privi di valore informativo; non sono neppure epitomi -sono piuttosto ciò che un umanista del XVII secolo avrebbe denominato «salvataggi».

Vi si cerca quanto segue: dato un fatto -un uomo, un libro, un quadro, un paesaggio, un errore, un dolore- portarlo per il cammino più breve alla pienezza del suo significato. Mettere i materiali di ogni tipo che la vita, nella sua perenne risacca, getta ai nostri piedi come resti di un naufragio, in una posizione tale che il sole possa darvi innumerevoli riverberi.

Dentro ogni cosa c'è l'indicazione di una possibile pienezza. Un'anima aperta e nobile sentirà l'ambizione a perfezionarla, a coadiuvarla, affinché raggiunga questa pienezza. Questo è l'amore -amore per la perfezione dell'amato.

È frequente nei quadri di Rembrant che un'umile tela bianca o grigia, un ordinario utensile casalingo, si trovino avvolti in un'atmosfera luminosa e raggiante, che altri pittori spargono attorno alle teste dei santi. Ed è come se, riprendendoci delicatamente, ci dicesse: Siano santificate le cose! Amatele, amatele! Ogni cosa è una fata che riveste di miseria e volgarità i suoi tesori interiori, ed è una vergine che deve essere fatta innamorare per diventare feconda.

Il «salvataggio» non equivale a lode né a ditirambo; può contenere forti censure. L'importante è che il tema sia messo in immediata relazione con le correnti elementari dello spirito, con i motivi classici dell'umana preoccupazione. Una volta intessuto con essi risulta trasfigurato, transustanziato, salvato.

Di conseguenza, sotto la terra spirituale a volte scoscesa e aspra di questi saggi fluisce -con un rumore sordo, debole, quasi temesse di essere sentita troppo chiaramente- una dottrina d'amore.

Io sospetto che, per cause sconosciute, le stanze intime degli spagnoli siano state occupate tempo fa dall'odio, che vi rimane con tutta la sua artiglieria pronta, muovendo guerra al mondo. Orbene, l'odio è un affetto che conduce all'annullamento dei valori. Quando odiamo una cosa, mettiamo tra lei e la nostra intimità una selvaggia molla d'acciaio che impedisce la

fusione, sia pure transitoria, tra la cosa e il nostro spirito. Esiste per noi solo quel suo punto su cui è fissata la nostra molla di odio; tutto il resto o ci è ignoto, o lo dimentichiamo, rendendocelo estraneo. A ogni istante l'oggetto diminuisce, si consuma perdendo valore. In tal modo per lo spagnolo l'universo si è convertito in una cosa rigida, secca, sordida e deserta. E le nostre anime s'incrociano nella vita con una smorfia acrimoniosa, sospettose, fuggitive come lesti cani affamati. Tra le pagine rappresentative di un'intera epoca spagnola bisognerà sempre includere quelle tremende in cui Mateo Alemán disegna l'allegoria del Disgusto.

Al contrario, l'amore ci lega alle cose, foss'anche in modo passeggero. Si chieda il lettore: quale nuovo carattere assume una cosa quando le si versa sopra la qualità di amata? Che sentiamo quando amiamo una donna, quando amiamo la scienza, quando amiamo la patria? E prima di ogni altra nota troveremo questa: ciò che diciamo di amare ci si presenta come una nota imprescindibile.

Ciò che è amato è, intanto, ciò che ci sembra imprescindibile.

Imprescindibile! Cioè non possiamo viverne senza, non possiamo ammettere una vita dove noi esistessimo e la cosa amata no -la consideriamo come una parte di noi stessi. Di conseguenza, c'è nell'amore un allargamento dell'individualità, che assorbe altre cose al suo interno, fondendole con noi.

Questo legame e questa compenetrazione ci fanno addentrare profondamente nelle proprietà della cosa amata. La vediamo intera, ci si rivela in tutto il suo valore. Allora avvertiamo che la cosa amata è a sua volta parte di un'altra cosa, ne ha necessità, le è legata. Imprescindibile per la cosa amata, essa diventa imprescindibile anche per noi. In tal modo l'amore lega cosa a cosa e tutto a noi, in una salda struttura essenziale. Amore è un divino architetto sceso nel mondo -secondo Platone- «affinché tutto nell'universo viva in connessione».

La sconnessione è annientamento. L'odio che produce sconnessione, che isola e slega, atomizza il mondo e polverizza l'individualità. Nel mito caldeo di Izdubar-Nimrod, la dea Ishtar, metà Giunone e metà Afrodite, vedendosi da lui sdegnata, minaccia Anu, dio del cielo, di distruggere tutto il creato semplicemente sospendendo per un istante le leggi dell'amore che unisce gli esseri, semplicemente mettendo una corona nella sinfonia dell'erotismo universale [1].

Noi spagnoli offriamo alla vita un cuore blindato di rancore, e le cose, rimbalzandovi, vengono crudelmente respinte. C'è intorno a noi, da secoli, un incessante e progressivo crollo dei valori.

Potremmo dire di noi ciò che un poeta satirico del XVIII secolo dice contro Murtola, autore del poema Della creazione del mondo:

Il creator di nulla fece il tutto,
Costui del tutto un nulla, e in conclusione l'un fece il mondo e l'altro l'ha distrutto.

In questi saggi io vorrei proporre ai lettori più giovani di me, gli unici a cui posso, senza immodestia, rivolgermi personalmente, di espellere dai loro animi ogni abito di odiosità e di desiderare fortemente che l'amore torni a governare l'universo.

Per provarci, non ho tra le mani altro mezzo che presentare loro sinceramente lo spettacolo di un uomo agitato dalla viva ansia di comprendere. Tra le varie attività d'amore ce n'è solo una che io posso pretendere di contagiare agli altri: l'ansia di comprensione. E riterrei soddisfatta ogni mia pretesa se riuscissi a intagliare, in quella minima parte dell'anima spagnola che è alla mia portata, alcune forme nuove di sensibilità ideale. Le cose non ci interessano perché non trovano in noi superfici favorevoli in cui rinfrangersi, e occorre moltiplicare le facce del nostro spirito affinché innumerevoli temi possano arrivare a ferirlo.

In un dialogo platonico, quest'ansia di comprensione è chiamata erotikhé manìa, «pazzia d'amore». Ma se anche un impeto di comprensione delle cose non fosse la forma originaria, la genesi e il culmine di ogni amore, credo che ne sia il sintomo necessario. Io diffido dell'amore di un uomo per il suo amico o per la sua bandiera, quando non lo vedo sforzarsi di comprendere il nemico o la bandiera ostile. Ed ho osservato che, almeno a noi spagnoli, è più facile infervorarci per un dogma morale che aprire il nostro cuore alle esigenze della veridicità.

Ci aggrada di più affidare definitivamente il nostro arbitrio a una posizione morale rigida, piuttosto che mantenere sempre aperto il nostro giudizio, pronto a ogni momento alla riforma e alle correzioni necessarie. Si direbbe che impugnamo l'imperativo morale come un'arma per semplificarci la vita, annientando immense porzioni del mondo. Con sguardo acuto, Nietzsche aveva già scoperto in certe posizioni morali le forme e i prodotti del rancore.

Niente di ciò che deriva da quest'ultimo può esserci simpatico. Il rancore è un'emanazione della coscienza di inferiorità. È la soppressione immaginaria di chi non possiamo sopprimere realmente con le nostre proprie forze. Colui verso il quale sentiamo rancore ha nella nostra fantasia l'aspetto livido di un cadavere; lo abbiamo ucciso, annientato, con l'intenzione. E poi, trovandolo nella realtà fermo e tranquillo, ci sembra un morto indocile, più forte dei nostri poteri, la cui esistenza significa una burla vivente, il vivente disprezzo verso la nostra debole condizione.

Una forma più sapiente di questa morte anticipata, che il risentito procura al suo nemico, consiste nel lasciarsi penetrare da un dogma morale in cui, alcolizzati da una certa finzione di eroismo, giungiamo a credere che il nemico non abbia alcun briciolo di ragione né un'unghia di diritto. È noto e paradigmatico il caso di quella battaglia contro i marcomanni in cui Marco Aurelio gettò davanti ai suoi soldati i leoni del circo. I nemici retrocedettero spaventati. Ma il loro capo disse con un gran grido: «Non temete! Sono cani romani!». Tranquillizzati, i timorosi si volsero loro contro in un assalto vittorioso. Anche l'amore combatte, non vegeta nella torbida pace dei compromessi; ma combatte i leoni come leoni e chiama cani solo quelli che lo sono.

Questa lotta con un nemico che si comprende è la vera tolleranza, l'atteggiamento proprio di ogni anima vigorosa. Perché è così poco frequente nella nostra razza? José de Campos, quel pensatore del XVIII secolo il cui libro è stato scoperto da Azorín, scriveva: «Le virtù di condiscendenza sono scarse nei popoli poveri». Cioè nei popoli deboli.

Spero che leggendo questo nessuno ne trarrà la conseguenza che mi sia indifferente l'ideale morale. Io non disprezzo la moralità a beneficio di un frivolo gioco con le idee. Le dottrine immoraliste che finora mi sono giunte a conoscenza sono prive di senso comune. E a dire il vero, io non dedico i miei sforzi ad altro che a vedere se riesco a possedere un po' di senso comune.

Ma, per rispetto all'ideale morale, è necessario che combattiamo i suoi maggiori nemici, che sono le moralità perverse. E a mio modo d'intendere -non mio soltanto- sono tali le morali utilitarie. E non si ripulisce una morale dal vizio utilitario dando una piega di rigidità alle sue prescrizioni.

Conviene stare in guardia contro la rigidità, tradizionale livrea delle ipocrisie. È falso, è inumano, è immorale affiliare alla rigidità i tratti fisionomici della bontà. In fondo una morale non cessa di essere utilitaria, pur non essendo tale di per sé, se l'individuo che l'adotta la usa utilitariamente per rendersi più comoda e facile l'esistenza.

Un intero lignaggio di spiriti tra i più sovrani sta lottando, secolo dopo secolo, per purificare il nostro ideale etico, rendendolo sempre più delicato e complesso, più cristallino e più intimo. Grazie a loro siamo giunti a non confondere più il bene con il compimento materiale delle norme legali adottate una volta per tutte, anzi, al contrario, ci sembra morale solo un animo che, prima di ogni nuova azione, cerca di rinnovare il contatto immediato, in prima persona, con il valore etico. Decidendo i nostri atti sulla scorta di ricette dogmatiche intermediarie, non può scendervi sopra il carattere di bontà, squisito e volatile come il più quintessenziale degli aromi. Questo può esservi versato solo direttamente, a partire dall'intuizione viva, e sempre nuova, della perfezione. Pertanto sarà immorale ogni morale che non comandi tra i suoi doveri il dovere primario di essere costantemente disposti alla riforma, alla correzione, all'incremento dell'ideale etico. Ogni etica che ordini la reclusione perpetua del nostro arbitrio in un sistema chiuso di valutazioni è ipso facto perversa. Come nelle costituzioni civili dette «aperte», dev'essere in lei un principio che spinga ad ampliare e arricchire l'esperienza morale. Perché il bene, come la natura, è un paesaggio immenso in cui l'uomo avanza in un'esplorazione secolare. Con un'alta consapevolezza di ciò, Flaubert scrisse una volta: «L'ideale è fecondo» -s'intenda moralmente fecondo- «solo quando vi si fa entrare tutto. È un'opera d'amore, non di esclusione».

Dunque nella mia anima la comprensione non si oppone alla morale. Alla morale perversa si oppone la morale integrale, per la quale la comprensione è un chiaro e primario dovere. Grazie a ciò cresce indefinitamente il raggio della nostra cordialità e, di conseguenza, aumentano le nostre probabilità di essere giusti. Nell'ansia di comprensione si concentra un vero e proprio atteggiamento religioso. E da parte mia debbo confessare che al mattino, quando mi alzo, recito una brevissima preghiera, vecchia di mille anni, un versetto del Rig-Veda che contiene queste poche parole: «Signore, svegliaci allegri e dacci conoscenza!». Così preparato mi addentro nelle ore luminose o dolenti che il giorno porta.

È forse troppo oneroso questo imperativo della comprensione? Il meno che si possa fare al servizio di qualcosa non è forse comprenderlo? E chi mai, essendo leale con se stesso, sarà sicuro di fare il massimo senza esser passato attraverso il minimo?

In questo senso ritengo che la filosofia sia la scienza generale dell'amore; dentro l'universo intellettuale rappresenta il maggior impulso verso una connessione globale. Tanto che in essa si rende patente una sfumatura di differenza tra il comprendere e il mero sapere. Sappiamo tante cose che non comprendiamo! Tutta la sapienza dei fatti è, di rigore, incomprensiva e può giustificarsi solo entrando al servizio di una teoria.

La filosofia è idealmente il contrario della notizia, dell'erudizione. Lungi da me disprezzare quest'ultima; il sapere per notizie è stato un modo della scienza. Ha avuto il suo momento. Ai tempi di Giusto Lipsio, di Huet, o di Casaubon, la conoscenza filologica non aveva trovato metodi sicuri per scoprire nelle masse torrenziali dei fatti storici l'unità del loro significato. La ricerca non poteva essere direttamente ricerca dell'unità occulta nei fenomeni. Non c'era altro rimedio che dare un appuntamento casuale nella memoria di un individuo al maggior cumulo di notizie. Dotandole così di un'unità esterna -l'unità che oggi chiamiamo «guazzabuglio»- si poteva sperare che entrassero le une con le altre in associazioni spontanee, da cui uscisse qualche luce. Questa unità dei fatti non in loro stessi, ma nella testa di un soggetto, è l'erudizione. Tornarvi nella nostra era equivarrebbe a una regressione della filologia, come se la chimica tornasse all'alchimia o la medicina alla magia. A poco a poco si stanno facendo più rari i meri eruditi, e presto assisteremo alla scomparsa degli ultimi mandarini.

Dunque l'erudizione occupa la periferia della scienza, perché si limita ad accumulare fatti, mentre la filosofia ne costituisce l'aspirazione centrale, perché è pura sintesi. Nell'accumulazione i dati sono solo raccolti e, formando un mucchio, ognuno di essi afferma la sua indipendenza dagli altri, la sua sconnessione. Nella sintesi dei fatti, al contrario, questi scompaiono come un alimento ben assimilato, e ne resta solo il vigore essenziale.

L'ambizione ultima della filosofia sarebbe pervenire a una sola proposizione con cui dire tutta la verità. Così le mille e duecento pagine della Logica di Hegel sono solo una preparazione per poter pronunciare, con tutta la pienezza del significato, questa frase: «L'idea è l'assoluto». Questa frase, all'apparenza così povera, ha in realtà un senso letteralmente infinito. E pensandola nel modo dovuto, tutto questo tesoro di significato esplode di colpo, e di colpo vediamo dichiarata l'enorme prospettiva del mondo. È questa illuminazione massima che io chiamavo comprendere. Una formula, o un'altra, potrà essere un errore, o potranno esserlo tutte quelle che sono state provate; ma dalle loro rovine come dottrinale rinasce indelebile la filosofia come aspirazione, come ansia.

Il piacere sessuale sembra consistere in un'improvvisa scarica di energia nervosa. La fruizione estetica è un'improvvisa scarica di emozioni allusive.

Analogamente la filosofia è come un'improvvisa scarica di intellezione.

Queste Meditazioni, esenti da erudizione -anche nel senso buono che si potrebbe lasciare alla parola- sono spinte da filosofici desideri. Tuttavia io ringrazierei il lettore se non entrasse nella loro lettura con troppe esigenze. Non sono filosofia, cioè una scienza. Sono semplicemente dei saggi.

E il saggio è la scienza meno la prova esplicita. Per lo scrittore è una questione di onore intellettuale non scrivere nulla che sia suscettibile di prova, senza possederla previamente. Ma gli è lecito cancellare dalla sua opera ogni sembianza apodittica, lasciando le dimostrazioni solo accennate ellitticamente, dimodoché chi ne ha bisogno può trovarle, ma esse non disturbano l'espansione dell'intimo calore con cui i pensieri sono stati pensati. Anche i libri di intenzione esclusivamente scientifica cominciano ad esser scritti con uno stile meno didattico e da

manualetto; per quanto è possibile si sopprimono le note a pie' di pagina e il rigido apparato meccanico della prova viene sciolto in un'elocuzione più organica, vivace e personale.

A maggior ragione si dovrà farlo nei saggi di questo tipo, dove le dottrine, pur essendo per l'autore convinzioni scientifiche, non pretendono di essere ricevute dal lettore come verità. Io offro solo modi res considerandi, possibili nuove maniere di guardare le cose. Invito il lettore a saggiarle da solo; che provi se in effetti procurano visioni feconde; egli, dunque, in virtù della sua intima e leale esperienza, ne proverà la verità o l'errore.

Nelle mie intenzioni queste idee hanno un compito meno grave di quello scientifico: non debbono ostinarsi a farsi adottare da altri, ma vorrebbero solo ridestare nelle anime sorelle altri pensieri fratelli, fossero pure fratelli nemici. Pretesto ed appello a un'ampia collaborazione ideologica sui temi nazionali; nient'altro.

Accanto a temi altisonanti, in queste meditazioni si parla con molta frequenza delle cose più minute. Si presta attenzione ai dettagli del paesaggio spagnolo, del modo di conversare dei contadini, dell'evoluzione delle danze e dei canti popolari, dei colori e degli stili nel vestire e negli oggetti d'uso, delle peculiarità della lingua e, in generale, delle manifestazioni spicciole in cui si rivela l'intimità di una razza.

Facendo molta attenzione a non confondere il grande e il piccolo; affermando a ogni momento la necessità della gerarchia, senza la quale il cosmos torna al caos, considero urgente rivolgere la nostra attenzione riflessiva, la nostra meditazione, a ciò che si trova vicino alla nostra persona.

L'uomo rende il massimo della sua capacità quando acquista la piena coscienza delle sue circostanze. Attraverso di esse comunica con l'universo.

La circostanza! Circum-stantia! Le cose mute che stanno più immediatamente intorno a noi. Molto vicino, molto vicino a noi levano le loro tacite fisionomie con un gesto di umiltà e desiderio, quasi bisognose che accettiamo la loro offerta e insieme vergognose per la semplicità apparente del loro dono. E camminiamo tra loro, ciechi nei loro riguardi, fisso lo sguardo su remote imprese, proiettati alla conquista di lontane città schematiche. Poche letture mi hanno commosso quanto quelle storie in cui l'eroe avanza impetuoso e diritto come una freccia verso una meta gloriosa, senza far caso che gli cammina accanto, con volto umile e supplicante, la donzella anonima che lo ama in segreto, portando nel suo bianco corpo un cuore che arde per lui, brace gialla e rossa su cui si bruciano aromi in suo onore. Vorremmo fare un segno all'eroe perché piegasse un momento lo sguardo verso quel fiore acceso di passione che si alza ai suoi piedi. Tutti, in varia misura, siamo eroi e tutti suscitiamo umili amori intorno.

Io sono stato un lottatore,
il che vuol dire: sono stato un uomo,

esclama Goethe. Siamo eroi, combattiamo sempre per qualcosa di lontano e calpestiamo, passando, aromatiche viole.

Nel Saggio sul limite [2] l'autore indugia a meditare su questo tema con intimo compiacimento. Credo seriamente che uno dei cambiamenti più profondi del secolo attuale rispetto al XIX consisterà nel mutamento della nostra sensibilità per le circostanze. Io non so quale inquietudine e che sorta di sollecitudine regnassero nel secolo scorso -soprattutto nella seconda metà- tanto da spingere gli animi a disattendere tutto ciò che è immediato e momentaneo nella vita. Man mano che la lontananza va dando al secolo scorso una figura più sintetica, ci si manifesta meglio il suo carattere essenzialmente politico. L'umanità occidentale vi fece l'apprendistato della politica, tipo di vita fino ad allora ristretto a ministri e a consiglieri di palazzo. La preoccupazione politica, cioè la coscienza e l'attività del sociale, si diffonde tra le folle grazie alla democrazia. E con un fiero esclusivismo, i problemi della vita sociale hanno occupato il primo piano dell'attenzione. Il resto, la vita individuale, venne bandita come se si trattasse di una questione poco seria e senza trascendenza. È oltremodo significativo che l'unica possente affermazione dell'individualità nel XIX secolo -l'«individualismo»- fosse una dottrina politica, cioè sociale, e che ogni sua affermazione consistesse nella richiesta di non annullare l'individuo. Come dubitare che un giorno vicino tutto questo ci sembrerà incredibile?

Tutte le potenze della nostra serietà le abbiamo spese nell'amministrazione della

società, nell'irrobustimento dello Stato, nella cultura sociale, nelle lotte sociali, nella scienza intesa come tecnica per arricchire la vita collettiva. Ci sarebbe parso frivolo dedicare una parte delle nostre migliori energie -e non soltanto i rimasugli- a organizzare intorno a noi l'amicizia, a costruire un amore perfetto, a vedere nel piacere delle cose una dimensione della vita meritevole di essere coltivata insieme alle tecniche superiori. E c'è un gran numero di necessità private che, come queste, nascondono vergognose il loro volto nelle pieghe dell'animo, perché non gli si vuol concedere cittadinanza; voglio dire: significato culturale.

A mio modo di vedere, ogni necessità, se la si potenzia, si trasforma in un nuovo ambito della cultura. Bella cosa sarebbe se l'uomo restasse sempre limitato ai valori superiori scoperti finora: scienza e giustizia, arte e religione. A suo tempo nasceranno un Newton del piacere e un Kant delle ambizioni.

La cultura ci procura oggetti già purificati, che un tempo furono vita spontanea e immediata e oggi, grazie all'attività riflessiva, sembrano liberi dallo spazio e dal tempo, dalla corruzione e dal capriccio. Formano quasi una zona di vita ideale e astratta, che aleggia sopra le nostre esistenze personali, sempre rischiose e problematiche. La vita individuale, l'immediato, la circostanza sono nomi diversi per una stessa cosa: quelle parti della vita da cui non è stato ancora estratto lo spirito, il logos che racchiudono.

E siccome spirito, logos, non sono altro che «significato», connessione, unità, tutto ciò che è individuale, immediato e circostante sembra casuale e privo di significato.

Dovremmo tenere a mente che tanto la vita sociale quanto le altre forme della cultura ci sono date sotto la specie della vita individuale, dell'immediato.

Ciò che oggi riceviamo già adornato di sublimi aureole, ha dovuto a suo tempo restringersi e rattrappirsi per passare attraverso il cuore di un uomo. Tutto ciò che oggi è riconosciuto come verità, come bellezza esemplare, come altamente valido, è nato un giorno nella viscera spirituale di un individuo, confuso coi suoi capricci e i suoi umori. È necessario non ieratizzare la cultura acquisita, preoccupandosi di ripeterla anziché di accrescerla.

L'atto specificamente culturale è quello creatore, quello in cui estraiamo il logos da qualcosa che ancora era insignificante (i-llogico). La cultura acquisita ha valore solo come strumento e arma per nuove conquiste. Perciò, paragonato all'immediato, alla nostra vita spontanea, tutto ciò che abbiamo appreso sembra astratto, generico, schematico. Non solo lo sembra: lo è. Il martello è l'astrazione di ogni sua martellata.

Tutto ciò che è generale, appreso, conquistato nella cultura, è solo la ritirata strategica che dobbiamo effettuare per convertirci all'immediato. Chi vive vicino a una cascata non ne percepisce il fragore; è necessario frapporre una distanza fra noi e quanto ci circonda immediatamente, perché possa acquistare significato ai nostri occhi.

Gli egizi credevano che la valle del Nilo fosse il mondo intero. Una simile affermazione della circostanza è mostruosa e, contro ogni apparenza, ne depaupera il significato. Certe anime manifestano la loro debolezza radicale quando non riescono a interessarsi a una cosa se non si creano l'illusione che essa sia tutto, o sia la migliore al mondo. Questo idealismo mucillaginoso e puerile dev'essere eliminato dalla nostra coscienza. Nella realtà non ci sono che parti; il tutto è l'astrazione delle parti e ha bisogno di loro. Allo stesso modo può esserci una cosa migliore solo là dove ci sono altre cose buone, e solo interessandoci ad esse la migliore acquisterà il suo rango.

Cos'è un capitano senza soldati?

Quando ci apriremo alla convinzione che l'essere definitivo del mondo non è materia né anima, non è una cosa determinata ma una prospettiva? Dio è la prospettiva e la gerarchia: il peccato di Satana fu un errore di prospettiva.

Orbene, la prospettiva si perfeziona attraverso la moltiplicazione dei suoi termini e l'esattezza con cui reagiamo di fronte a ogni suo rango.

L'intuizione dei valori superiori feconda il nostro contatto con quelli minimi, e l'amore per ciò che è vicino e minuto dà nei nostri cuori efficacia e realtà al sublime. Per chi non dà valore al piccolo, il grande non è grande.

Per la nostra circostanza, così come è, proprio per ciò che ha di limitazione, di peculiarità, dobbiamo cercare il posto giusto nell'immensa prospettiva del mondo. Non fermarci

perpetuamente in estasi davanti ai valori ieratici, ma conquistare per la nostra vita individuale il posto opportuno tra di loro.

Insomma: il riassorbimento della circostanza è il destino concreto dell'uomo.

Il mio sbocco naturale sull'universo si apre attraverso i valichi di Guadarrama o la campagna di Ontíngola. Questo settore della realtà circostante forma l'altra metà della mia persona: solo attraverso di esso posso completarmi ed essere pienamente me stesso. La scienza biologica più recente studia l'organismo vivente come un'unità composta dal corpo e dal suo ambiente particolare: sicché il processo vitale non consiste solo in un adattamento del corpo al suo ambiente, ma anche nell'adattamento dell'ambiente al corpo. La mano cerca di modellarsi sull'oggetto naturale al fine di stringerlo bene; ma nello stesso tempo ogni oggetto materiale nasconde una previa affinità con una mano determinata.

Io sono io e la mia circostanza, e se non salvo lei non salvo nemmeno me.

Benefac loco illi quo natus es, leggiamo nella Bibbia. E nella scuola platonica viene data come insegna di ogni cultura, questa: «Salvare le apparenze», i fenomeni. Cioè cercare il significato di quanto ci circonda.

Preparati gli occhi sul mappamondo, conviene che li volgiamo al Guadarrama.

Forse non troveremo niente di profondo. Ma stiamo pur sicuri che questo difetto e la sterilità derivano dal nostro sguardo. C'è anche un logos del Manzanarre: quest'umilissima sponda, questa liquida ironia che lambisce le fondamenta della nostra città, porta indubbiamente nelle sue poche gocce d'acqua qualche goccia di spiritualità.

Infatti non c'è cosa al mondo per la quale non passi un nervo divino: la difficoltà consiste nell'arrivare fino ad esso e far sì che si contragga. Agli amici che esitano ad entrare nella cucina in cui si trova, Eraclito grida: «Entrate, entrate! Anche qui ci sono gli dèi». Goethe scrive a Jacobi in una delle sue escursioni botanico geologiche: «Eccomi qua che salgo e scendo per le colline e cerco il divino in herbis et lapidibus ». Si racconta di Rousseau che cercava erbe nella gabbia del suo canarino, e Fabre, che lo riferisce, scrive un libro sugli animaletti che vivevano nelle zampe del suo scrittoio.

Niente ostacola tanto l'eroismo -che è l'attività dello spirito- quanto il considerarlo ascritto a certi contenuti specifici della vita. È necessario che dovunque sussista la possibilità dell'eroismo e che ogni uomo, colpendo vigorosamente la terra calpestata dai suoi piedi, s'aspetti di veder scaturire una fonte. Per l'Eroe Mosè, ogni roccia è una sorgente.

Per Giordano Bruno: est animal sanctum, sacrum et venerabile, mundus.

Pío Baroja e Azorín sono due circostanze nostre e ad esse dedico rispettivamente due saggi [3]. Azorín ci offre l'occasione per meditare, da un'angolatura diversa da quella che ho appena detto, sulle minuzie e sul valore del passato. Riguardo al primo è ormai ora di smascherare la latente ipocrisia del carattere moderno, che finge di interessarsi unicamente a certi sacri conformismi -scienza o arte o società- e riserva, non potendo farne a meno, la sua più segreta intimità alle cose minime e anche a ciò che è fisiologico. Perché è un fatto: quando abbiamo raggiunto i bassifondi del pessimismo e non troviamo niente nell'universo che ci sembri un'affermazione capace di salvarci, gli occhi si volgono alle cose minute del vivere quotidiano -come i moribondi ricordano in punto di morte ogni sorta di minuzie capitate loro. Vediamo allora che non sono le grandi cose, i grandi piaceri o le grandi ambizioni, a trattenerci sulla superficie della vita, ma questo momento di benessere accanto al fuoco, d'inverno, questa gradevole sensazione di un bicchiere di liquore bevuto, quel modo in cui calpesta il terreno, nel camminare, una fanciulla gentile che non amiamo né conosciamo; quella genialità che l'amico geniale ci dice con la sua buona voce abituale. Mi sembra molto umano l'episodio di quel disperato che andò a impiccarsi a un albero e mentre si metteva la corda al collo sentì l'aroma di una rosa ai piedi del tronco e non s'impiccò.

Ecco un segreto delle basi di vitalità che, per onestà, l'uomo contemporaneo deve meditare e comprendere; oggi si limita a nasconderlo, a distogliere lo sguardo, come fa per tanti altri poteri oscuri -l'inquietudine sessuale, ad esempio-, che a forza di sigilli e ipocrisie finiscono col trionfare nella condotta della sua vita. Nell'uomo persiste l'infraumano: quale può essere per l'uomo il significato di questa persistenza? Qual è il logos, la posizione chiara che dobbiamo prendere davanti a quell'emozione espressa da Shakespeare in una sua commedia, con parole così intime, cordiali e sincere che sembrano stillare da un suo sonetto? «La mia

gravità -dice un personaggio di Measure for measure – la mia gravità, di cui tanto m'inorgoglisco, la cambierei volentieri con l'essere questa lieve piuma che ora l'aria muove come un inutile giocattolo». Non è un desiderio indecente? Eppur...! Riguardo al passato, tema estetico di Azorín, dobbiamo vedervi uno dei terribili mali nazionali. Nell'Antropologia di Kant c'è un'osservazione così profonda e precisa sulla Spagna che, imbattendosi con essa, l'animo ha un soprassalto. Dice Kant che i turchi quando viaggiano amano caratterizzare i paesi in base al loro vizio genuino e che, ricorrendo a quest'uso, egli otteneva il seguente schema: 1) Terra delle mode (Francia). 2) Terra del malumore (Inghilterra). 3) Terra degli antenati (Spagna). 4) Terra dell'ostentazione (Italia). 5) Terra dei titoli (Germania). 6) Terra dei signori (Polonia).

Terra degli antenati...! Pertanto non nostra, non libera proprietà degli spagnoli attuali. I trapassati continuano a governarci e formano una oligarchia della morte che ci opprime. «Sappilo -dice il domestico nelle Coefore – i morti uccidono i vivi».

Quest'influenza del passato sulla nostra razza è una questione delicatissima.

Col suo tramite scopriamo la meccanica psicologica del reazionarismo spagnolo.

Io non mi riferisco alla dimensione politica, che è solo una manifestazione, la meno profonda e la meno significativa, della generale costituzione reazionaria del nostro spirito. Potremo intravedere in questo saggio in che modo il reazionarismo radicale sia caratterizzato in ultima analisi non dal suo disamore per la modernità, ma dal modo di trattare il passato.

Mi sia consentita una formula paradossale, a tutto vantaggio della concisione: la morte di ciò che è morto è la vita. C'è solo un modo di dominare il passato, regno delle cose defunte: aprire le nostre vene e iniettare il loro sangue nelle vene dei morti. Questo è ciò che il reazionario non può: trattare il passato come un modo della vita. Lo sradica dalla sfera della vitalità e, ben morto, lo innalza al trono perché governi le anime. Non è casuale che i celtiberi attirassero anticamente l'attenzione perché erano l'unico popolo che adorava la morte.

Quest'incapacità di tenere vivo il passato è il tratto veramente reazionario.

L'antipatia verso il nuovo sembra, invece, comune ad altri temperamenti psicologici. È forse reazionario Rossini per non aver mai voluto viaggiare in treno e perché gira l'Europa con la sua carrozza dagli allegri campanellini? La cosa grave è un'altra: abbiamo gli spazi dell'anima infetti e, come gli uccelli quando volano sui miasmi di una maremma, il passato cade morto dentro le nostre memorie.

In Pío Baroja dovremo meditare sulla felicità e sull'«azione»; in realtà dovremo parlare un po' di tutto. Perché quest'uomo, più che un uomo è un crocevia.

Certamente, tanto in questo saggio su Baroja quanto negli altri dedicati a Goethe, a Lope de Vega, a Larra, e anche in alcune di queste Meditazioni sul Chisciotte, forse sembrerà al lettore che si parli relativamente poco del tema concreto a cui si riferiscono. Infatti sono studi di critica; ma io credo che la missione importante della critica non sia prezzare le opere letterarie, dividendole in buone e cattive. Sentenziare m'interessa ogni giorno meno: piuttosto che essere giudice delle cose preferisco esserne l'amante.

Vedo nella critica un fervido sforzo per potenziare l'opera scelta. Dunque l'esatto contrario di ciò che fa Sainte-Beuve quando ci porta dall'opera all'autore, che poi polverizza con un'acquerugiola di aneddoti. La critica non è biografia, né ha giustificazione come lavoro indipendente, se non si propone di completare l'opera. Questo significa intanto che il critico deve introdurre nel suo lavoro tutti quegli arnesi sentimentali e ideologici grazie ai quali il lettore medio può ricevere la più intensa e chiara impressione possibile dell'opera. Conviene orientare la critica in senso affermativo e dirigerla, più che a correggere l'autore, a dotare il lettore di un organo visivo più perfetto. L'opera si completa completandone la lettura.

Così, per studio critico su Pío Baroja intendo l'insieme dei punti di vista da cui i suoi libri acquistano un significato potenziato. Dunque non stupisca che si parli poco dell'autore e anche dei dettagli della sua produzione; si tratta appunto di riunire tutto ciò che non c'è in lui, ma lo completa, di procurargli l'atmosfera più favorevole.

Nelle Meditazioni sul Chisciotte cerco di fare uno studio sul chisciottismo.

Ma in questa parola c'è un equivoco. Il mio chisciottismo non ha nulla a che vedere con la mercanzia esposta con questo nome al mercato. Don Chisciotte può significare due cose molto diverse: Don Chisciotte è un libro, e Don Chisciotte è un personaggio di questo libro. Generalmente, ciò che in senso buono o cattivo s'intende per «chisciottismo» è il chisciottismo

del personaggio. Questi saggi, invece, indagano il chisciottismo del libro.

La figura di Don Chisciotte, piantata in mezzo all'opera come un'antenna che raccoglie tutte le allusioni, ha attirato l'attenzione in modo esclusivo, con pregiudizio per il resto, e di conseguenza anche per il personaggio. Certo, con un po' di amore e un po' di modestia -senza le due cose, no- si potrebbe comporre una sottile parodia dei Nomi di cristo, quel libro dal simbolismo romantico ordito da Fray Luis con teologica voluttuosità nel giardino de La Flecha. Si potrebbero scrivere i Nomi di Don Chisciotte. Perché in un certo senso Don Chisciotte è la parodia triste di un cristo più divino e sereno: è un cristo gotico macerato da angosce moderne; un cristo ridicolo della nostra periferia, creato da un'immaginazione dolente che ha perduto la sua innocenza e la sua volontà, e ne va cercando di nuove. Quando si riuniscono degli spagnoli sensibili alla miseria ideale del loro passato, alla grettezza del loro presente e all'acre ostilità del loro futuro, scende tra loro Don Chisciotte, e il calore fondente della sua stramba fisionomia compagina quei cuori sparsi, li infila come un filo spirituale, li nazionalizza, mettendo dietro le loro amarezze personali un comune dolore etnico. «Ogni volta che vi troverete insieme - mormorava Gesù- io sarò tra voi!».

Tuttavia gli errori a cui ha condotto la considerazione isolata di Don Chisciotte sono veramente grotteschi. Alcuni, con incantatrice previsione, ci propongono di non essere dei Chisciotte; altri, secondo la moda più recente, c'invitano a un'esistenza assurda, piena di gesti congestionati. Per gli uni e per gli altri, come si vede, Cervantes non è esistito. Ebbene, proprio per portare il nostro animo al di là di questo dualismo, è venuto sulla terra Cervantes.

Possiamo intendere l'individuo solo attraverso la sua specie. Le cose reali sono fatte di materia o di energia; ma le cose artistiche -come il personaggio Don Chisciotte- sono di una sostanza chiamata stile. Ogni oggetto estetico è l'individualizzazione di un protoplasma-stile. Così l'individuo Don Chisciotte è un individuo della specie Cervantes.

Dunque è conveniente distogliere con uno sforzo lo sguardo da Don Chisciotte e, rivolgendolo al resto dell'opera, conquistare in tutta la sua estensione una nozione più ampia e chiara dello stile cervantino, di cui l'idalgo della Mancia è solo una condensazione particolare. Questo è per me il vero chisciottismo: quello di Cervantes, non quello di Don Chisciotte. E non quello di Cervantes nella prigionia di Algeri, non nella sua vita, ma nel suo libro.

Per eludere questa deviazione biografica ed erudita, preferisco parlare di chisciottismo anziché di cervantismo.

Il compito è così arduo che l'autore vi troverà certamente la sua sconfitta, come se andasse a combattere contro gli dèi.

I segreti vengono strappati alla natura con violenza: dopo essersi orientato nella selva cosmica, lo scienziato si dirige dritto sul problema, come un cacciatore. Per Platone, come per San Tommaso, l'uomo di scienza è un uomo che va a caccia, thereutés, venator. Possedendo l'arma e la volontà, la selvaggina è certa; la nuova verità cadrà certamente ai nostri piedi, ferita come un uccello nel suo trasvolo.

Ma il segreto di un'opera d'arte geniale non si consegna in questo modo all'invasione intellettuale. Si direbbe che oppone resistenza a esser preso con la forza, e si consegna solo a chi vuole. Come la verità scientifica, ha bisogno che gli dedichiamo un'operosa attenzione, ma senza assalirlo dirittamente, a mo' di cacciatori. Non si arrende all'arma: si arrende, semmai, al culto meditativo. Un'opera del rango del Chisciotte deve esser presa come Gerico. Con ampi giri, i nostri pensieri e le nostre emozioni debbono stringerla lentamente, gradualmente, quasi lanciando nell'aria ideali squilli di tromba.

Cervantes -un paziente idalgo che scrisse un libro- da tre secoli siede sui campi elisi e attende, distribuendo attorno sguardi malinconici, che gli nasca un nipote capace di capirlo!

Queste meditazioni, cui altre seguiranno, rinunciano -è chiaro- a invadere i segreti ultimi del Chisciotte. Sono larghi cerchi di attenzione tracciati dal pensiero -senza fretta, senza nulla di incombente- fatalmente attirati dall'opera immortale.

E un'ultima parola: il lettore scoprirà, se non mi equivoco, fin nelle pieghe più riposte di questi saggi, il palpito della preoccupazione patriottica. Chi li scrive e coloro ai quali sono rivolti hanno avuto la loro origine spirituale nella negazione della Spagna caduca. Orbene, la negazione isolata è un'empietà. L'uomo pio e onorato, quando nega, contrae l'obbligo di edificare una nuova affermazione. S'intende: di provarci.

Così noi. Avendo negato una Spagna, ci facciamo una questione d'onore di trovarne un'altra. Questo impegno d'onore non ci lascia vivere. Perciò se si penetrasse fin nelle nostre più intime e personali meditazioni, verremmo sorpresi a fare, con i più piccoli e umili raggi della nostra anima, esperimenti di una nuova Spagna.

Madrid, luglio 1914.

Note

[1] Corona (calderón), nel senso del segno musicale che prolunga una pausa, cioè, in questo caso, che arresta la sinfonia universale [Ndt].

[2] L'Ensayo sobre la limitación sembra essere una delle meditazioni previste da Ortega, ma poi non pubblicate [Ndt].

[3] Sono apparsi nei voll. I e II de El espectador, col titolo: Ideas sobre Pío Baroja e Azorín, primores de lo vulgar.

Meditazioni sul Chisciotte

Meditazione preliminare

Ist etwa der Don Quixote nur eine Posse? È forse il Don Chisciotte solo una buffonata? (Hermann Cohen, Ethik des Reinen Willens) Il Monastero dell'Escorial si erge su un poggio. Il pendio meridionale di questo poggio discende sotto la copertura di una boscaglia, che è insieme rovereto e frassineto. Il sito si chiama «La Herrería». L'esemplare mole violacea dell'edificio modifica, secondo la stagione, il suo carattere, grazie a questo manto boschivo steso ai suoi piedi, che d'inverno è color rame, in autunno aureo, e di un verde scuro in estate. La primavera passa di qua impetuosa, istantanea ed eccessiva -come un'immagine erotica nell'anima di un cenobiarca, resa d'acciaio. Gli alberi si coprono rapidamente di fronde opulente d'un verde chiaro e nuovo; il terreno scompare sotto un'erba di smeraldo, che a sua volta si veste un giorno col giallo delle margherite, un altro col violetto della lavanda. Ci sono luoghi di eccellente silenzio -che non è mai un silenzio assoluto. Quando tacciono del tutto le cose intorno, il vuoto di rumore che lasciano richiede di essere occupato da qualcosa, e allora udiamo il martellare dei nostri cuori, le frustate del sangue sulle nostre tempie e l'ardore dell'aria che invade i nostri polmoni e poi fugge affannosa.

Tutto questo è inquietante, perché ha un significato troppo concreto. Ogni battito del nostro cuore sembra poter essere l'ultimo. Il nuovo battito salvatore che viene sembra sempre casuale e non garantisce il successivo. Per questo è preferibile un silenzio dove risuonino suoni puramente decorativi, con riferimenti inconcreti. Così in questo posto. Ci sono chiare acque correnti che rumoreggiano lontano e, tra il verde, uccellini che cantano, verdoni, cardellini, orioli e qualche sublime usignolo.

1. Il bosco

Con quanti alberi si fa una selva? Con quante case una città? Come cantava il contadino di Poitiers,

La hauteur des maisons
empêche de voir la ville,

e l'adagio tedesco afferma che gli alberi non lasciano vedere il bosco. La selva e la città sono cose essenzialmente profonde, e la profondità è fatalmente condannata a convertirsi in superficie, se vuole manifestarsi.

Intorno a me ora io ho una dozzina circa di querce austere e frassini gentili.

È un bosco questo? Certamente no: questi sono gli alberi che vedo di un bosco.

Il bosco vero è composto dagli alberi che non vedo. Il bosco è una natura invisibile -per questo in tutte le lingue il suo nome conserva un alone di mistero.

Io posso ora alzarmi e prendere uno di questi vaghi sentieri, lungo i quali vedo i merli mentre li attraversano. Gli alberi che vedevo prima saranno sostituiti da altri analoghi. Il bosco si andrà scomponendo, sgranando in una serie di frammenti successivamente visibili. Ma non lo troverò mai nello stesso punto in cui mi troverò io. Il bosco fugge gli occhi.

Quando arriviamo in una di queste piccole radure lasciate dal verde, ci sembra come se vi fosse stato un uomo seduto su una pietra, i gomiti sulle ginocchia, le mani sulle tempie, che proprio mentre stavamo per arrivare s'è alzato e se n'è andato. Sospettiamo che quest'uomo, fatto un breve giro, sia andato a mettersi nella stessa posizione non lontano da noi. Se cediamo al desiderio di sorprenderlo -sorprendere questo potere di attrazione che il centro dei boschi ha su chi vi penetra- la scena si ripeterà all'infinito.

Il bosco è sempre un po' oltre il punto in cui stiamo noi. Da dove noi siamo è appena andato via e ne rimane la traccia ancora fresca. Gli antichi, che proiettavano in forme corporee e viventi le sagome delle loro emozioni, popolarono le selve di ninfe fuggitive. Nulla di più esatto ed espressivo.

Mentre camminate, volgete rapidamente lo sguardo a una radura nella macchia, e troverete un tremito nell'aria, come se si apprestasse a riempire il vuoto lasciato fuggendo da un leggiadro corpo nudo.

Da uno qualunque dei suoi luoghi il bosco è, di rigore, una possibilità. È un sentiero attraverso cui potremmo addentrarci; è una sorgente di cui ci arriva un rumore debole in braccio al silenzio e che potremmo scoprire a pochi passi; sono versetti di canti fatti lontano dagli uccelli posati su rami sotto i quali potremmo arrivare. Il bosco è una somma di possibili atti nostri che, una volta realizzati, perderebbero il loro genuino valore. Ciò che del bosco ci si trova davanti in modo immediato è solo un pretesto perché il resto sia occulto e distante.

2. Profondità e superficie

Quando si ripete la frase «gli alberi non ci lasciano vedere il bosco», forse non se ne comprende il significato rigoroso. Forse la battuta che si vuole fare con essa rivolge i suoi aculei contro chi la dice.

Gli alberi non lasciano vedere il bosco, e proprio perché è così, in effetti, esiste il bosco. La missione degli alberi patenti è rendere latenti gli altri, e solo quando ci rendiamo perfettamente conto che il paesaggio visibile sta occultando altri paesaggi invisibili, ci sentiamo dentro un bosco.

L'invisibilità, lo star nascosto, non è un carattere meramente negativo, ma una qualità positiva che, riversandosi su una cosa, la trasforma, ne fa una cosa nuova. In questo senso è assurdo, come dichiara la frase anzidetta, pretendere di vedere il bosco. Il bosco è il latente in quanto tale.

Ecco una buona lezione per quanti non vedono la molteplicità dei destini, ugualmente rispettabili e necessari, contenuta nel mondo. Esistono cose che, rese manifeste, soccombono o perdono il loro valore e, invece, occulte o trascurate giungono alla loro pienezza. C'è chi otterrebbe la piena espansione di sé occupando un posto secondario, ma l'ansia di collocarsi in primo piano annulla tutta la sua virtù. In un romanzo contemporaneo si parla di un ragazzo poco intelligente, ma dotato di squisita sensibilità morale, che si consola di essere l'ultimo della classe a scuola, pensando: «Alla fin fine, qualcuno deve pur essere l'ultimo!». È un'osservazione fine e capace di orientarci. Si può trovare tanta nobiltà nell'essere ultimi come nell'essere primi, perché ultimità e primarietà sono magistrature di cui il mondo ha identico bisogno, l'una per l'altra.

Certuni si rifiutano di riconoscere la profondità di qualcosa perché esigono che il profondo si manifesti come il superficiale. Non accettando che vi siano varie specie di

chiarezza, si presta attenzione esclusivamente alla peculiare chiarezza delle superfici. Non avvertono che al profondo è essenziale l'occultarsi dietro la superficie e presentarsi solo attraverso di essa, palpitandone al di sotto.

Misconoscere che ogni cosa ha la sua propria condizione, e non quella che noi le richiediamo, è a mio giudizio il vero peccato capitale, che io chiamo peccato cordiale, dato che deriva dalla mancanza di amore. Niente è più illecito del rimpicciolire il mondo con le nostre manie e cecità, sminuire la realtà, sopprimere immaginariamente pezzi di ciò che è.

Questo accade quando si chiede al profondo di presentarsi allo stesso modo di ciò che è superficiale. No; ci sono cose che presentano di sé lo stretto necessario per farci capire che esse stanno dietro, nascoste.

Perché questo risulti evidente, non c'è bisogno di ricorrere a cose particolarmente astratte. Tutte le cose profonde sono di condizione analoga.

Ad esempio, gli oggetti materiali che vediamo o tocchiamo hanno una terza dimensione che ne costituisce la profondità, l'interiorità. Tuttavia questa terza dimensione non la vediamo né la tocchiamo. Di certo troviamo nelle loro superfici allusioni a qualcosa che giace dentro di loro; ma questo dentro non può mai uscire fuori e diventare patente come le facce dell'oggetto. Sarà vano mettersi a sezionare in strati orizzontali la terza dimensione: per quanto sottili siano i tagli, gli strati avranno sempre un certo spessore, cioè una profondità, un dentro invisibile e intangibile. E se riusciamo a ottenere strati così tenui che la vista vi penetra attraverso, allora non vedremo più né il profondo né la superficie, ma una perfetta trasparenza, ovvero nulla.

Infatti, come il profondo ha necessità di una superficie dietro cui nascondersi, così la superficie o faccia, per esser tale, ha necessità di qualcosa su cui stendersi, celandola.

È una cosa lapalissiana, ma non del tutto inutile. Perché c'è ancora gente che pretende gli sia fatto vedere tutto così chiaro come vede quest'arancia innanzi agli occhi. E si dà il caso che, se per vedere s'intende -come essi intendono- una funzione meramente sensibile, nessuno ha mai visto un'arancia.

Questa è un corpo sferico, pertanto con un davanti e un dietro. Si pretenderà di avere presenti al tempo stesso il davanti e il dietro dell'arancia? Con gli occhi vediamo una parte dell'arancia, ma il frutto intero non ci si presenta mai in forma sensibile: la maggior parte del corpo dell'arancia è latente ai nostri sguardi.

Non si deve dunque ricorrere a oggetti sottili e metafisici per mostrare che le cose possiedono modi differenti di presentarsi; tuttavia ciascun modo è ugualmente chiaro nel suo ordine. Chiaro non è solo ciò che si vede. La terza dimensione di un corpo ci si offre con la stessa chiarezza delle altre due e, tuttavia, se non esistesse un altro modo di vedere, oltre quello passivo della visione in senso stretto, le cose o certe loro qualità non esisterebbero per noi.

3. Rigagnoli e rigogoli

Il pensiero è ora un fauno dialettico che insegue, come una ninfa fugace, l'essenza del bosco. Il pensiero sente un piacere molto simile a quello amoroso, quando palpa il corpo nudo di un'idea.

Avendo riconosciuta la natura fuggitiva del bosco, sempre assente, sempre occulta -un insieme di possibilità- non abbiamo intera l'idea del bosco. Se il profondo e il latente debbono esistere per noi, ci si dovranno presentare, e nel presentarcisi debbono essere di forma tale da non perdere la loro qualità di profondità e di latenza.

Come dicevo, la profondità subisce l'irrevocabile destino di manifestarsi con caratteristiche superficiali. Vediamo come lo realizza.

Quest'acqua che scorre ai miei piedi fa un tenero piagnucolio quando urta coi ciottoli e forma un curvo braccio di cristallo che cinge la radice di questa quercia. Nella quercia è entrato or ora un rigogolo, come in un palazzo la figlia di un re. Il rigogolo lancia un denso grido dalla sua ugola, così musicale da sembrare una scheggia tolta al canto dell'usignolo, un suono breve e repentino, che in un istante riempie completamente il volume percettibile del bosco. Nello stesso modo un palpito di dolore riempie repentinamente il volume della nostra coscienza.

Ora ho davanti a me questi due suoni, ma non sono i soli. Sono meramente linee o punti di sonorità che risaltano per la loro genuina pienezza e per la loro peculiare lucentezza su una folla di altri rumori e suoni intessuti con essi.

Se dal canto del rigogolo posato sopra la mia testa, e dal suono dell'acqua che fluisce ai miei piedi, faccio scorrere l'attenzione verso altri suoni, mi ritrovo di nuovo con un canto di rigogolo e un rumoreggiare d'acqua che si affanna nel suo aspro alveo. Che accade però a questi nuovi suoni? Ne riconosco uno senza esitare come il canto di un rigogolo, ma gli manca splendore, intensità; non scaglia nell'aria la sua pugnalata di sonorità con la stessa energia, non riempie lo spazio allo stesso modo dell'altro, ma piuttosto scorre via surrettiziamente, pavidamente. Riconosco anche il nuovo rumore di fonte; ma, ahimé, fa pena udirlo. È una fonte valetudinaria? È un suono come l'altro, ma più spezzato, più singhiozzante, meno ricco di suoni interiori, quasi smorzato, quasi indistinto; a volte non ha la forza di giungere fino al mio orecchio; è un povero rumore debole, che scema per via.

Tale è la presenza di questi nuovi suoni, tali sono come mere impressioni. Ma io, ascoltandoli, non mi sono fermato a descrivere -come ho fatto qui- la loro semplice presenza. Senza necessità di deliberare, appena li sento, li includo in un atto d'interpretazione ideale e li lancio lontano da me: li sento come lontani.

Se mi limito a riceverle passivamente nel mio udito, queste due coppie di suoni sono ugualmente presenti e vicine. Ma la diversa qualità sonora delle due coppie m'induce a distanziarle, attribuendo loro una diversa qualità spaziale. Dunque sono io, con un atto mio, a mantenerli in una tensione virtuale: se questo atto venisse meno, la distanza scomparirebbe e tutto occuperebbe indistintamente un solo piano.

Ne risulta che la lontananza è una qualità virtuale di certe cose presenti, qualità che acquistano solo in virtù di un atto del soggetto. Il suono non è lontano: io lo rendo lontano.

Riflessioni analoghe si possono fare sulla lontananza visiva degli alberi, sui sentieri che avanzano cercando il cuore del bosco. Tutta questa profondità dello sfondo esiste in virtù della mia collaborazione, nasce da una struttura di relazioni che la mia mente interpone tra alcune sensazioni e altre.

C'è, dunque, un intero settore della realtà che ci si offre senz'altro sforzo che aprire occhi e orecchie -il mondo delle pure impressioni. Va ben chiamarlo mondo patente. Ma c'è un retro-mondo, costituito da strutture di impressioni che, se è latente in relazione al primo, non è per questo meno reale. Affinché questo mondo superiore esista davanti a noi abbiamo certo bisogno di aprire qualcosa di più degli occhi, di compiere atti che richiedono uno sforzo maggiore; ma la misura di questo sforzo non toglie né aggiunge realtà a tale mondo. Il mondo profondo è chiaro quanto quello superficiale, solo che da noi esige di più.

4. Retro-mondi

Questo bosco benefico che spalma il mio corpo di salute, ha procurato al mio spirito un grande insegnamento. È un bosco magistrale; vecchio, come debbono esserlo i maestri, sereno e complesso. Inoltre pratica la pedagogia dell'allusione, l'unica pedagogia delicata e profonda. Chiunque voglia insegnarci una verità, non ce la dica: vi alluda semplicemente con un rapido gesto, che inizi nell'aria una traiettoria ideale, scorrendo sulla quale arriveremo da soli ai piedi della nuova verità. Le verità, una volta sapute, assumono una crosta utilitaria; non c'interessano più come verità, ma come ricette utili. Quella pura e subitanea illuminazione, che la caratterizza, la verità la possiede solo nell'istante della sua scoperta. Per questo il suo nome greco, alétheia, ebbe originariamente lo stesso significato poi espresso con la parola apocalipsis, cioè scoperta, rivelazione, propriamente disvelamento, togliere un velo o coprimento. Chiunque voglia insegnarci una verità, ci posizioni dunque in modo tale che la si scopra noi stessi.

Mi ha insegnato questo bosco che c'è un primo piano di realtà: sono i colori, i suoni, il piacere e il dolore sensibili. Davanti a lui la mia situazione è passiva. Ma dietro queste realtà ne appaiono altre, come in una sierra i profili delle montagne più alte quando siamo arrivati sui primi contrafforti.

Eretti gli uni sugli altri, nuovi piani di realtà, sempre più profondi e suggestivi, aspettano che ascendiamo fino a loro, che penetriamo fino a loro.

Ma queste realtà superiori sono più pudiche; non ci piombano addosso quasi fossimo prede. Al contrario, per diventare patenti ci pongono una condizione: che vogliamo la loro esistenza e compiamo uno sforzo verso di loro. Dunque, in un certo senso, vivono poggiate sulla nostra volontà. La scienza, l'arte, la giustizia, la cortesia, la religione, sono campi di realtà che

non invadono barbaramente le nostre persone, come fanno la fame o il freddo; esistono solo per chi ne ha il volere.

Quando l'uomo di molta fede dice di vedere Dio nella campagna fiorita e nel volto curvo della notte, non si esprime più metaforicamente che se dicesse di aver visto un'arancia. Se esistesse solo un vedere passivo, il mondo sarebbe ridotto a un caos di punti luminosi. Ma sopra il vedere passivo c'è un vedere attivo, che interpreta vedendo e vede interpretando; un vedere che è guardare.

Per queste visioni che sono sguardi Platone seppe trovare una parola divina: le chiamò idee. Ebbene, la terza dimensione dell'arancia non è altro che un'idea, e Dio è la dimensione ultima della campagna.

In questo non c'è maggior quantità di misticismo di quando diciamo di star vedendo un colore stinto. Che colore vediamo quando vediamo un colore stinto? L'azzurro che abbiamo davanti lo vediamo come già stato un altro azzurro più intenso, e questo guardare il colore attuale con quello passato, attraverso il colore che non è più, è una visione attiva che non esiste per uno specchio, è un'idea. La decadenza o l'essere sbiadito di un colore è una qualità nuova e virtuale che gli sopravviene, dotandolo di una sorta di profondità temporale.

Senza necessità del ragionamento, in una visione unica e istantanea, scopriamo il colore e la sua storia, il suo momento di splendore e la rovina presente. E qualcosa in noi ripete, in modo istantaneo, questo stesso movimento di caduta, di diminuzione; il fatto è che davanti a un colore stinto troviamo in noi una sorta di rammarico.

La dimensione di profondità, sia essa spaziale o temporale, sia visiva o auditiva, si presenta sempre in una superficie. Talché questa superficie possiede di rigore due valori: uno, quando la prendiamo per come è materialmente; l'altro, quando la vediamo nella sua seconda vita virtuale. In questo caso la superficie, senza cessare di esser tale, si dilata in un senso profondo. È ciò che chiamiamo scorcio.

Lo scorcio è l'organo della profondità visuale; vi troviamo un caso limite, dove la semplice visione è fusa in un atto puramente intellettuale.

5. Restaurazione ed erudizione

Intorno a me il bosco apre i suoi profondi fianchi. Nella mia mano un libro: Don Chisciotte, una selva ideale.

C'è qui un altro caso di profondità: quella di un libro, di questo libro sommo. Don Chisciotte è il libro scorcio per eccellenza.

C'è stato un periodo nella vita spagnola in cui non si voleva riconoscere la profondità del Chisciotte. È l'epoca conservata dalla storia col nome di Restaurazione. In questo periodo il cuore della Spagna scese al minor numero di battiti al minuto.

Mi si consenta di riprodurre qui qualche parola su questo istante della nostra vita collettiva, dette in un'altra occasione:

«Cos'è la Restaurazione? Secondo Cánovas, la continuazione della storia della Spagna. Brutta disgrazia per la storia della Spagna se la restaurazione ha legittimamente il valore di una sua prosecuzione! Fortunatamente è vero il contrario. La Restaurazione significa un arresto della vita nazionale. Negli spagnoli, nei primi cinquant'anni del XIX secolo, non c'erano state complessità, riflessione, pienezza intellettuale, ma c'era stato coraggio, sforzo, dinamismo. Se si bruciassero i discorsi e i libri composti in questo mezzo secolo e li si sostituisse con le biografie dei loro autori, guadagneremmo cento volte tanto. Riego e Narváez, ad esempio, come pensatori sono -davvero!- una coppia di sciagure; ma come esseri viventi sono due alte vampate di sforzo.

»Verso il 1854 -quando ha sotterraneamente inizio la Restaurazione- cominciano a spegnersi sul volto triste della Spagna gli splendori di quell'incendio di energie; i dinamismi cadono a terra come proiettili che hanno terminato la loro parabola; la vita spagnola si ripiega su se stessa, si svuota. Questo vivere il vuoto della propria vita fu la Restaurazione.

»Presso i popoli dall'animo più completo e armonico del nostro, a un'epoca di dinamismo può succedere fecondamente un'epoca di tranquillità, di quiete, di stasi. L'intelletto ha l'incarico di suscitare e organizzare gli interessi tranquilli e statici, quali sono il buon governo, l'economia, l'aumento dei mezzi, della tecnica. Ma la caratteristica del nostro popolo è

stata aver brillato più per coraggio che per intelligenza.

»La vita spagnola, diciamolo lealmente, la vita spagnola finora è stata possibile solo come dinamismo.

«uando la nostra nazione smette di essere dinamica, cade di colpo in un profondissimo letargo e non svolge altra funzione vitale che quella di sognare di vivere.

»Così sembra quasi che nella Restaurazione non manchi nulla. Vi sono grandi statisti, grandi pensatori, grandi generali, grandi partiti, grandi allestimenti, grandi lotte: il nostro esercito a Tetuán combatte contro i mori esattamente come ai tempi di Gonzalo di Cordoba; in cerca del Nord nemico fendono il dorso del mare le nostre carene, come ai tempi di Filippo II; Pereda è Hurtado de Mendoza e in Echegaray rivive Calderón. Ma tutto questo avviene dentro lo spazio del sogno; è l'immagine di una vita dove di reale c'è solo l'atto che la immagina.

»La Restaurazione, signori, fu un panorama di fantasmi, e Cánovas il grande impresario della fantasmagoria» [1].

Com'è possibile, com'è possibile che un intero popolo si accontenti di simili falsi valori? Nell'ordine della quantità, l'unità di misura è il minimo; nell'ordine dei valori, l'unità di misura sono i valori massimi. Le cose vengono stimate in modo giusto solo paragonandole a ciò che è più degno di stima. Man mano che nella prospettiva dei valori si eliminano quelli veramente più alti, s'innalzano a questa dignità i valori successivi. Il cuore dell'uomo non tollera il vuoto dei valori eccellenti e supremi. Con parole diverse, il vecchio proverbio dice la stessa cosa: «Nella terra dei ciechi, il guercio è re». I ranghi vengono occupati automaticamente da cose e persone sempre meno compatibili con essi.

Nella Restaurazione si perse la sensibilità per tutto quanto è veramente forte, eccelso, pieno e profondo. Si ottuse l'organo incaricato di trepidare davanti alla genialità passeggera. Fu, come direbbe Nietzsche, una fase di perversione degli istinti di valutazione. Il grande non era sentito come grande; il puro non sorprendeva i cuori; le qualità di perfezione e di eccellenza erano invisibili a quegli uomini come un raggio ultravioletto. E fatalmente il mediocre e il superficiale sembrarono aumentare la loro densità.

I mucchietti di terra si gonfiarono come colline, e Núñez de Arce sembrò un poeta.

Si studi la critica letteraria dell'epoca; si legga, indugiandovi, Menéndez Pelayo, o Valera, e si avvertirà questa mancanza di prospettiva. In buona fede, quegli uomini applaudivano la mediocrità perché non ebbero l'esperienza del profondo [2]. Dico esperienza, perché la genialità non è un'espressione ditirambica; è una scoperta sperimentale, un fenomeno dell'esperienza religiosa. Schleiermacher trova l'essenza della religione nel sentimento della pura e semplice dipendenza. L'uomo, mettendosi in acuta intimità con se stesso, si sente galleggiare sull'universo senza alcun dominio su di sé né sugli altri; si sente assolutamente dipendente da qualcosa -lo si chiami come si vuole. Ebbene, la mente sana viene colta, nelle sue letture o nella vita, dalla sensazione di un'assoluta superiorità -voglio dire, trova un'opera, una caratteristica i cui limiti fuoriescono da ogni lato dal dominio della nostra comprensione. Il sintomo dei valori massimi è l'illimitatezza [3].

In tali circostanze, come sperare che Cervantes fosse messo nel suo giusto posto? Il libro vi fu confuso in modo erudito coi nostri fraticelli mistici, coi nostri drammaturghi torrenziali, coi nostri lirici, deserti senza fiori.

Senza dubbio la profondità del Chisciotte, come ogni profondità, è ben lungi dall'essere palmare. Così come c'è un vedere che è un guardare, c'è anche un leggere che è intelligere o leggere ciò che sta dentro, un leggere pensoso.

Solo davanti ad esso si presenta il senso profondo del Chisciotte. Ma forse, in un momento di sincerità, tutti gli uomini rappresentativi della Restaurazione sarebbero stati d'accordo su questa definizione del pensare: pensare è prendersi una gatta da pelare.

6. Cultura mediterranea

Le impressioni formano un arazzo superficiale dove sembrano sfociare cammini ideali che conducono a un'altra realtà più profonda. La meditazione è il movimento con cui abbandoniamo le superfici, come coste della terra ferma, e ci sentiamo lanciati verso un elemento più tenue, dove non ci sono punti di appoggio materiali. Avanziamo attenendoci a noi

stessi, tenendoci in sospensione grazie al nostro stesso sforzo, in un universo etereo abitato da forme leggere. Ci accompagna un vivo sospetto che alla minima esitazione da parte nostra crollerebbe tutto, noi compresi. Quando meditiamo, l'animo deve mantenersi alla massima tensione; è uno sforzo doloroso e integrale.

Nella meditazione ci andiamo aprendo un cammino tra masse di pensieri; separiamo i concetti gli uni dagli altri, facciamo penetrare il nostro sguardo attraverso l'impercettibile interstizio che resta tra i più vicini, e messili ognuno al suo posto, vi tendiamo molle ideali che gli impediscano di confondersi di nuovo. Così possiamo andare e venire a volontà per i paesaggi delle idee che ci presentano i loro profili chiari e raggianti.

Ma c'è chi è incapace di realizzare questo sforzo; c'è chi, messosi a vogare nella regione delle idee, è colto da un mal di mare intellettuale. Un guazzabuglio di concetti fusi gli uni con gli altri gli sbarra il passo. Non trova alcuna via d'uscita; non vede che una fitta confusione intorno, una nebbia muta e opprimente.

Quando io ero ragazzo leggevo, arso di fede, i libri di Menéndez Pelayo. In questi libri si parla spesso delle «nebbie germaniche», cui l'autore oppone «la chiarezza latina». Da una parte io mi sentivo profondamente lusingato; dall'altra nasceva in me una gran compassione per questi poveri uomini del Nord, condannati a portarsi dentro una nebbia.

Non finiva di stupirmi la pazienza con cui milioni di uomini, per migliaia di anni, trascinavano il loro triste destino, apparentemente senza lamenti e persino con qualche contentezza.

Più tardi ho potuto accertare che si tratta semplicemente di un'inesattezza, come tante altre con cui si avvelena la nostra razza sventurata. Non esistono queste «nebbie germaniche», e men che meno la «chiarezza latina». Sono solo due parole che, se hanno un significato concreto, significano un errore interessato.

Effettivamente esiste una differenza essenziale tra la cultura germanica e quella latina; la prima è la cultura delle realtà profonde, e l'altra la cultura delle superfici. Di rigore, dunque, due dimensioni diverse della cultura europea integrale. Ma tra le due non c'è differenza di chiarezza.

Però, prima di provare a sostituire l'antitesi: chiarezza-confuzione, con l'altra: superficie-profondità, è necessario chiudere la fonte dell'errore.

L'errore deriva da ciò che vogliamo intendere con le parole «cultura latina».

Si tratta di un'aurea illusione che ci portiamo appresso e con cui vogliamo consolarci -francesi, italiani, spagnoli- nei momenti di difficoltà. Abbiamo la debolezza di crederci figli degli dèi; il latinismo è un acquedotto genealogico che tendiamo tra le nostre vene e le reni di Zeus. La nostra latinità è un pretesto e un'ipocrisia; Roma, in fondo, non c'interessa affatto. I sette colli sono il posto più comodo da cui scoprire da lontano il glorioso splendore situato sul mar Egeo, il centro delle irradiazioni divine: la Grecia. Questa è la nostra illusione: ci crediamo eredi dello spirito ellenico.

Fino a cinquant'anni fa si parlava indistintamente della Grecia e di Roma come dei due popoli classici. Da allora in poi la filologia è andata molto avanti; ha imparato a separare delicatamente gli elementi puri ed essenziali dalle imitazioni e dalle mescolanze barbare.

Ogni giorno che passa la Grecia afferma più energicamente la sua posizione hors ligne nella storia del mondo. Questo privilegio si fonda su titoli perfettamente concreti e definiti; la Grecia ha inventato i temi sostanziali della cultura europea, e la cultura europea è la protagonista della storia, fin quando non ne esisterà un'altra superiore.

E ogni nuovo progresso nella ricerca storica separa vieppiù dalla Grecia il mondo orientale, diminuendo l'influsso diretto che sembrava aver esercitato sugli elleni. D'altro canto, va diventando sempre più patente l'incapacità del popolo romano di inventare temi classici; non ha collaborato con la Grecia; di rigore, non è mai riuscito a capirla. La cultura di Roma, negli ordini superiori, è totalmente riflessa -un Giappone occidentale. Gli rimaneva solo il diritto, la massa ideatrice di istituzioni, e ora risulta che anche il diritto lo aveva appreso dalla Grecia.

Una volta spezzata la catena di topici che ancorava Roma al Pireo, le onde del mar Ionio, dall'agitazione così famosa, l'hanno progressivamente allontanata fino a lasciarla libera nel Mediterraneo, come chi caccia di casa un intruso.

E ora vediamo che Roma non è altro che un popolo mediterraneo.

Con ciò abbiamo guadagnato un nuovo concetto che sostituisce quello confuso e ipocrita di cultura latina; non esiste una cultura latina, ma una cultura mediterranea. Per secoli la storia del mondo è stata circoscritta al bacino di questo mare interno: è una storia costiera in cui intervengono popoli stabilitisi in una ristretta zona vicino al mare, da Alessandria a Calpe, da Calpe a Barcellona, a Marsiglia, a Ostia, alla Sicilia, a Creta [4]. La specifica ondata culturale comincia, forse, a Roma e si trasmette, sotto la divina vibrazione del sole nel Mezzogiorno, lungo la fascia costiera. Tuttavia avrebbe potuto ugualmente cominciare in qualunque altro punto della costa. Più ancora: c'è stato un momento in cui la sorte era sul punto di decidere l'iniziativa a favore di un altro popolo: Cartagine. In quelle magnifiche guerre -il nostro mare conserva nei suoi innumerevoli riflessi il ricordo di quelle spade rifulgenti di luminoso sangue avito- in quelle magnifiche guerre lottavano due popoli identici nell'essenziale. Probabilmente non sarebbe cambiato di molto il profilo dei secoli successivi se la vittoria si fosse trasferita da Roma a Cartagine. Erano entrambe alla stessa distanza assoluta dall'anima greca. La loro posizione geografica era equivalente, e le grandi rotte del commercio non sarebbero mutate. Anche le loro inclinazioni spirituali erano equivalenti: le stesse idee avrebbero peregrinato sulle stesse rotte mentali. Nel fondo delle nostre viscere mediterranee potremmo sostituire Scipione con Annibale, senza riuscire noi stessi a notare la sostituzione.

Dunque non c'è nulla di strano se compaiono delle somiglianze tra le istituzioni dei popoli nordafricani e sudeuropei.

Queste coste sono figlie del mare, gli appartengono, e vivono volgendo le spalle all'interno. L'unità del mare fonda l'identità delle coste dirimpettaie.

La scissione che si è voluta imporre al mondo mediterraneo, attribuendo valori diversi alla riva del Nord e a quella del Sud, è un errore di prospettiva storica. Le idee di Europa e Africa, come due enormi centri di attrazione concettuale, nel pensiero degli storici hanno riassorbito le rispettive coste.

Non si è avvertito che, quando la cultura mediterranea era una realtà, non esistevano né l'Europa né l'Africa. L'Europa comincia quando i germani entrano in pieno nell'organismo unitario del mondo storico. L'Africa nasce allora come non-Europa, come tò éteron dell'Europa. Una volta germanizzate l'Italia, la Francia, la Spagna, la cultura mediterranea cessa di essere una realtà pura e viene ridotta a un germanesimo ora maggiore, ora minore.

Le rotte commerciali deviano dal mare e trasmigrano letteralmente verso la terraferma d'Europa: i pensieri nati in Grecia virano verso la Germania. Dopo un lungo sonno, le idee platoniche si destano nei crani di Galileo, Descartes, Leibniz e Kant, germani. Il dio di Eschilo, più etico che metafisico, si riflette rozzamente, fortemente, in Lutero; la pura democrazia attica in Rousseau, e le muse del Partenone, intatte per secoli, si consegnano un bel giorno a Donatello e Michelangelo, giovani fiorentini di germanico lignaggio.

7. Ciò che disse a Goethe un capitano

Quando si parla di una cultura specifica non possiamo evitare di pensare al soggetto che l'ha prodotta, alla razza; non c'è dubbio che la diversità di geni culturali rinvia in ultima analisi a una differenza fisiologica da cui deriva in qualche modo. Ma sarebbe conveniente dichiarare che, anche se l'una cosa porta all'altra, si tratta di due questioni molto diverse: stabilire una tipologia dei prodotti storici (tipi di scienza, arti, costumi, ecc.) e, dopo di ciò, cercare per ciascun tipo lo schema anatomico o, in generale, biologico corrispondente.

Oggi siamo del tutto sprovvisti dei mezzi per fissare rapporti di causa ed effetto tra le razze, intese come costituzioni organiche e le razze intese come modi storici di essere, come tendenze intellettuali, emotive, artistiche, giuridiche, ecc. Dobbiamo accontentarci, e non è poco, dell'operazione meramente descrittiva di classificazione dei fatti o prodotti storici in base alo stile o alla nota generale che vi troviamo manifesta.

L'espressione «cultura mediterranea» lascia dunque del tutto intatto il problema della parentela etnica tra gli uomini che sono vissuti e vivono sulle spiagge del mare interno. Qualunque sia la loro affinità è un fatto che le opere spirituali sorte tra loro hanno certe caratteristiche differenziali rispetto a quelle greche e germaniche. Sarebbe un lavoro estremamente utile tentar di ricostruire i tratti primari, le modulazioni elementari che integrano la cultura mediterranea. Sarebbe opportuno farlo senza mescolarvi ciò che l'inondazione

germanica può aver lasciato nei popoli che solo per alcuni secoli sono stati puramente mediterranei.

Lasciamo questa indagine a un filologo dotato di sensibilità scientifica: al momento io debbo solo riferirmi a questa nota ammessa in modo topico come facente parte del cosiddetto latinismo (ora ribassato a mediterraneismo): la chiarezza.

Non esiste, come mi ha insegnato il bosco coi suoi rumori, una chiarezza assoluta; ogni piano o sfera di realtà ha il suo patrimonio di chiarezza.

Prima di riconoscere nella chiarezza un privilegio ascritto al Mediterraneo, sarebbe opportuno chiedersi se la produzione mediterranea è illimitata: voglio dire, se noi gente meridionale abbiamo fatto cadere su ogni tipo di cose questa nostra illuminazione domestica.

La risposta è ovvia: alla scienza germanica -filosofia, meccanica, biologia- la cultura mediterranea non può opporre prodotti propri. Per tutto il tempo in cui è stata pura -cioè da Alessandro alle invasioni barbariche- la cosa non offre dubbi. Dopo, con quale certezza possiamo parlare di latini o mediterranei? L'Italia, la Francia, la Spagna sono annegate nel sangue germanico. Siamo razze essenzialmente impure; nelle nostre vene scorre una tragica contraddizione fisiologica. Houston Chamberlain ha potuto parlare delle razze caos.

Ma lasciando da parte, com'è doveroso, tutto questo vago problema etnico, e ammettendo come relativamente mediterranea la produzione ideologica compiuta nelle nostre terre dal medioevo a oggi, troviamo solo due vette ideologiche capaci di emulare le magnifiche cime della Germania: il pensiero rinascimentale italiano e Descartes. Orbene, ammesso che i due fenomeni storici non appartengano nell'essenziale al capitale germanico -come io ritengo- dobbiamo riconoscere loro tutte le virtù, salvo la chiarezza. Leibniz o Kant o Hegel sono difficili, ma sono chiari come una mattina di primavera; Giordano Bruno e Descartes forse non sono altrettanto difficili, ma in cambio sono confusi.

Se da queste altezza scendiamo lungo i pendii dell'ideologia mediterranea, finiremo per scoprire che è caratteristica dei nostri pensatori latini una gentilezza apparente, sotto cui giacciono, se non grottesche combinazioni di concetti, una radicale imprecisione, un difetto di eleganza mentale, una goffaggine nei movimenti, tipici di un organismo che si muove in un elemento che non gli è affine.

Una figura molto rappresentativa dell'intelletto mediterraneo è Giambattista Vico: non gli si può negare genio ideologico; ma chiunque sia penetrato nella sua opera impara da vicino cos'è un caos.

Pertanto nel pensare non bisogna cercare la chiarezza latina, a meno che non si chiami chiarezza la prolissità volgare dello stile francese, l'arte del développment insegnata nei licei.

Quando Goethe scese in Italia, fece alcune tappe del viaggio in compagnia di un capitano italiano. «Questo capitano -dice Goethe- è un autentico rappresentante di molti suoi compatrioti. Ecco un tratto che lo caratterizza in modo davvero peculiare. Siccome io restavo spesso silenzioso e meditabondo, mi disse una volta: "Che pensa? Non deve mai pensar l'uomo, pensando s'invecchia! Non deve fermarsi l'uomo in una sola cosa perché allora divien matto: bisogna aver mille cose, una confusione nella testa "».

8. La pantera, o del sensualismo

Invece, nel campo delle arti plastiche c'è un tratto che sembra effettivamente genuino della nostra cultura. «L'arte greca -dice Wickhoff- a Roma si trova dinanzi a un'arte comune latina, basata sulla tradizione etrusca». L'arte greca, che cerca il tipico e l'essenziale sotto le apparenze concrete, non può affermare il suo conato ideale di fronte alla volontà di imitazione illusionista che si trova a Roma, dove domina da tempo immemoriale [5].

Poche notizia potevano, come questa, risultarci rivelatrici. L'ispirazione greca, nonostante la sua sufficienza estetica e la sua autorità, s'infrange in Italia contro un istinto artistico di opposta ispirazione. Il quale è così forte e inequivoco che non è necessario attendere la nascita di scultori autoctoni perché possa essere iniettato nella plastica ellenica; i committenti esercitano una tale pressione spirituale sugli artisti giunti a Roma dalla Grecia, che lo scalpello devia dalle loro stesse mani e, invece dell'ideale o del latente, fissa sulla superficie marmorea il concreto, l'apparente, l'individuale.

Qui troviamo l'inizio di ciò che poi sarà impropriamente chiamato realismo e che, di

rigore, conviene denominare impressionismo. Per venti secoli i popoli mediterranei arruolano i loro artisti sotto la bandiera dell'arte impressionista: a volte in modo esclusivo, altre in modo tacito e parziale, trionfa sempre la volontà di cercare il sensibile come tale. Per il greco, ciò che vediamo è governato e corretto da ciò che pensiamo, e ha valore solo quando assurge a simbolo dell'ideale. Per noi questo assurgere è piuttosto un discendere: il concreto sensuale rompe le catene di schiavo dell'idea e si dichiara indipendente. Il Mediterraneo è un'ardente e perpetua giustificazione della sensualità, dell'apparenza, delle superfici, delle impressioni fugaci che le cose lasciano sui nostri nervi turbati.

La stessa distanza che c'è tra il pensatore mediterraneo e un pensatore tedesco la troviamo comparando una retina mediterranea con una retina tedesca.

Ma stavolta il paragone si risolve a nostro favore. Noi mediterranei, che non pensiamo chiaro, vediamo chiaro. Se smontiamo la complicata impalcatura concettuale, di allegoria filosofica e teologica, che costituisce la Divina Commedia, ci restano in mano, folgoranti come pietre preziose, alcune brevi immagini, a volte imprigionate nel corpo angusto di un endecasillabo, per le quali rinunceremmo al resto del poema. Sono semplici visioni senza trascendenza in cui il poeta ha catturato la natura fuggitiva di un colore, di un paesaggio, di un'ora mattutina. In Cervantes questa potenza di visualizzazione è letteralmente incomparabile: arriva a un punto tale da non aver bisogno di proporsi la descrizione di una cosa perché tra le pieghe della narrazione ne sfuggano i puri colori, il suono, la corporeità integra. A ragione esclamava Flaubert alludendo al Chisciotte: «Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites! » [6].

Se da una pagina di Cervantes passiamo a una di Goethe -a parte ogni comparazione sul valore dei mondi creati dai due poeti- percepiamo una differenza radicale: il mondo di Goethe non ci si presenta dinanzi in modo immediato. Cose e persone fluttuano su una lontananza definitiva, sono come il ricordo o il sogno di loro stesse.

Quando una cosa ha tutto ciò di cui ha bisogno per essere ciò che è, le manca ancora un dono decisivo: l'apparenza, l'attualità. La famosa frase con cui Kant combatte la metafisica di Descartes -«trenta talleri possibili non sono meno di trenta talleri reali»- potrà essere filosoficamente esatta, ma contiene un'ingenua confessione dei limiti peculiari del germanismo. Per un mediterraneo la massima importanza non sta nell'essenza di una cosa, ma nella sua presenza, nella sua attualità: alle cose preferiamo la sensazione viva delle cose.

I latini l'hanno chiamato realismo. Dato che «realismo» è un concetto latino, e non una visione latina, è un termine privo di chiarezza. Di quale cosa (res) parla questo realismo? Finché non distingueremo tra le cose e l'apparenza delle cose, l'elemento più genuino dell'arte meridionale si sottrarrà alla nostra comprensione.

Anche Goethe cerca le cose: come dice lui stesso: «L'organo con cui io ho compreso il mondo è l'occhio» [7], ed Emerson aggiunge: Goethe sees at every pore.

Forse entro il limite germanico Goethe può rappresentare un temperamento visuale, per il quale esiste l'apparente. Ma confrontato coi nostri artisti del Sud, questo vedere goethiano è piuttosto un pensare con gli occhi.

Nos oculos eruditos habemus [8]: ciò che nel vedere appartiene alla pura impressione è incomparabilmente più energico nel mediterraneo. Perciò di solito egli se ne accontenta: il piacere della visione, dello scorrere, del palpare con la pupilla la pelle delle cose, è la caratteristica differenziale della nostra arte. Non la si chiami realismo, perché non consiste nell'accentuazione della res, delle cose, ma dell'apparenza delle cose.

Sarebbe meglio denominarlo apparentismo, illusionismo, impressionismo.

I greci furono realisti -ma realisti delle cose ricordate. La reminiscenza, allontanando gli oggetti, li purifica e li idealizza, privandoli soprattutto di quella nota di asprezza che anche le cose più belle e dolci possiedono quando agiscono attualmente sui nostri sensi. E l'arte che ha inizio a Roma -e che sarebbe potuta partire da Cartagine, da Marsiglia o da Malaga-, l'arte mediterranea, cerca proprio quell'aspra fierezza di ciò che è presente, come tale.

Un giorno del I secolo a. C. Si sparse a Roma la notizia che Passitele, il grande scultore secondo il nostro gusto, era stato divorato da una pantera che gli serviva da modello. Fu il primo martire. Che si crede? La chiarezza mediterranea ha i suoi martiri. Nel libro dei santi della nostra cultura possiamo certo includere questo nome: Passitele, martire del sensualismo.

Perché, in definitiva, così dovremmo chiamare la chiara disposizione ascritta al nostro mare interno: sensualismo. Siamo meri supporti degli organi dei sensi: vediamo, udiamo, odoriamo, palpiamo, gustiamo, sentiamo il piacere e il dolore organici... Con un certo orgoglio ripetiamo l'espressione di Gautier: «Per noi esiste il mondo esterno».

Il mondo esterno! Ma i mondi insensibili -le terre profonde- non sono forse anch'essi esterni al soggetto? Senza alcun dubbio: sono esterni e lo sono in grado eminente. L'unica differenza sta nel fatto che la «realtà» -la fiera, la pantera- ci piomba addosso in modo violento penetrandoci attraverso la breccia dei sensi, mentre l'idealità si arrende solo al nostro sforzo. E camminiamo nel pericolo che questa invasione dell'esterno ci sloggi da noi stessi, vuoti la nostra intimità e, senza di essa, restiamo trasformati in porte della via maestra attraverso cui va e viene la turba delle cose.

Il predominio dei sensi indica ordinariamente mancanza di potenze interiori.

Cos'è il meditare, paragonato al vedere? Appena la retina viene ferita dalla saetta forestiera, lì accorre la nostra intima, personale energia e arresta l'irruzione. L'impressione è registrata, assoggettata a urbanità, pensata -e in questo modo entra a cooperare nell'edificio della nostra personalità.

9. Le cose e il loro significato

Tutto questo famoso alterco tra le nebbie germaniche e la chiarezza latina si placa col riconoscimento di due caste umane: i meditativi e i sensuali. Per questi ultimi il mondo è una superficie riverberante: il loro regno è il volto splendente dell'universo -facies totius mundi, come diceva Spinoza. I primi, invece, vivono nella dimensione della profondità.

Come per il sensuale l'organo è la retina, il palato, i polpastrelli delle dita, ecc., così il meditatore possiede l'organo del concetto. Il concetto è l'organo normale della profondità.

Prima mi sono concentrato soprattutto sulla profondità temporale -che è il passato- e su quella spaziale, che è la lontananza. Orbene, entrambe non sono che esempi, due casi particolari di profondità. In che consiste quest'ultima, presa in genere ? In modo allusivo lo si è già indicato quando opponevo il mondo patente delle pure impressioni ai mondi latenti costituiti da strutture di impressioni. Una struttura è una cosa di secondo grado, voglio dire: un insieme di cose o semplici elementi materiali, più l'ordine in cui si trovano disposti tali elementi. È evidente che la realtà di quest'ordine ha un valore, un significato diversi dalla realtà posseduta da ciascun elemento. Questo frassino è verde e sta alla mia destra: esser verde e stare alla mia destra sono qualità che possiede, ma possedere l'una non ha lo stesso significato che possedere l'altra. Quando il sole sarà tramontato dietro questi colli, io prenderò uno di questi confusi sentieri aperti come solchi ideali nella gramigna alta. Passando, reciderò qualche minuto fiore giallo, che qui cresce come nei quadri dei primitivi e, muovendo i miei passi verso il Monastero, lascerò il bosco solitario, mentre in fondo il cuculo riversa sul paesaggio la sua impertinenza vespertina. Allora questo frassino continuerà ad esser verde, ma sarà stato privato dell'altra qualità: non starà più alla mia destra. I colori sono qualità materiali; destra e sinistra, qualità relative, che le cose possiedono solo in relazione le une con le altre. Ebbene, le cose intrecciate in una relazione formano una struttura.

Come sarebbe misera una cosa se fosse solo ciò che è isolatamente! Povera, spoglia, indistinta! Si direbbe che ognuna abbia una certa segreta potenzialità di essere molte più cose, potenzialità che si libera e si sfoga quando un'altra, o altre, entra in relazione con lei. Si direbbe che ogni cosa sia fecondata dalle altre; si direbbe che si desiderino come maschi e femmine; si direbbe che si amino e aspirino a maritarsi, a unirsi in società, in organismi, in edifici, in mondi. Ciò che chiamiamo «Natura» non è altro che la struttura massima in cui sono entrati tutti gli elementi materiali. E la natura è opera d'amore, perché significa generazione, procreazione delle cose le une nelle altre, nascita di una da un'altra in cui era premeditata, preformata, virtualmente inclusa.

Quando apriamo gli occhi -lo si sarà osservato- c'è sempre un istante in cui gli oggetti penetrano confusi nel campo visivo. Sembra che si allargano, si stirano, si sciolgono come fossero un corpo gassoso tormentato da una raffica di vento. Ma a poco a poco si fa ordine. Prima si acquietano e si fissano le cose che cadono al centro della visione, poi quelle che occupano i bordi.

Questo acquietamento e la fissità dei contorni derivano dalla nostra attenzione che le ha ordinate, cioè ha steso tra loro una rete di relazioni.

Una cosa può essere fissata e confinata solo con altre cose. Se continuiamo a prestare attenzione a un oggetto, questo si fisserà maggiormente perché vi troveremo più riflessi e connessioni con le cose circostanti. L'ideale sarebbe fare di ogni cosa il centro dell'universo.

E questa è la profondità di una cosa: ciò che in essa è riflesso di tutto il resto, allusione a tutto il resto. Il riflesso è la forma più sensibile dell'esistenza virtuale di una cosa in un'altra. Il «significato» è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, e la sua dimensione di profondità.

No, non mi basta avere la materialità di una cosa; ho anche necessità di conoscere il «significato» che ha, cioè l'ombra mistica che su di essa versa (verter) il resto dell'universo.

Interroghiamoci sul senso delle cose, ovvero facciamo di ciascuna di esse il centro virtuale del mondo.

Ma non è appunto ciò che fa l'amore? Dire di un oggetto che lo amiamo, e dire che per noi è il centro dell'universo, il luogo in cui sono annodati tutti i fili la cui trama è la nostra vita, il nostro mondo, non sono forse espressioni equivalenti? Ah! Senza dubbio, senza dubbio. La dottrina è antica e venerabile: Platone vede nell'eros un impeto che conduce ad allacciare le cose tra loro; è -dice- una forza unitiva ed è la passione della sintesi.

Perciò, secondo la sua opinione, la filosofia, che cerca il senso delle cose, si muove condotta dall'eros. La meditazione è un esercizio erotico. Il concetto, rito amoroso.

Forse sembra un po' strano l'accostamento della sensibilità filosofica a questa inquietudine muscolare, a questo fervore improvviso del sangue, che si prova quando ci passa accanto una gran bella ragazza, ferendo la terra coi suoi tacchi a spillo. Strano ed equivoco e pericoloso, sia per la filosofia sia per i nostri rapporti con la donna. Ma forse ha ragione Nietzsche quando ci lancia il suo grido: «Vivere pericolosamente!».

Lasciamo il problema a un'altra occasione [5]. Ora ci interessa notare che se l'impressione di una cosa ci fornisce la sua materia, la sua carne, il concetto contiene tutto ciò che questa cosa è in relazione alle altre, tutto il superiore tesoro con cui un oggetto viene arricchito quando entra a far parte di una struttura.

Il contenuto del concetto è ciò che c'è tra le cose. Orbene, tra le cose ci sono intanto i loro limiti.

Ci siamo mai chiesti dove stanno i limiti dell'oggetto? In lui stesso? Evidentemente, no. Se non esistesse altro che un oggetto isolato e solitario, sarebbe illimitato. Un oggetto finisce dove un altro comincia. Sarà allora che il limite di una cosa sta in un'altra? Neppure, perché a sua volta questa seconda cosa ha bisogno di essere limitata dalla prima. Dunque, dove? Hegel scrive che dove sta il limite di una cosa, non si trova essa cosa. In base a ciò i limiti sono come cose nuove virtuali, che vengono interpolate e iniettate tra le cose materiali, nature schematiche la cui missione consiste nel segnare i confini degli esseri, avvicinarli perché convivano e al tempo stesso distanziarli perché non si confondano né annullino. Questo è il concetto: né più, né meno. Grazie ad esso le cose si rispettano a vicenda e possono arrivare a unirsi senza invadersi le une con le altre.

10. Il concetto

A chiunque ami onoratamente, profondamente la Spagna futura si addice la massima chiarezza circa la missione che concerne il concetto. A prima vista, certamente, sembra una questione troppo accademica per farne un'occupazione nazionale. Ma pur senza rinunciare alla prima vista di una questione, perché non dobbiamo aspirare a una seconda e a una terza vista? Sarebbe dunque opportuno chiederci: quando, oltre a star vedendo qualcosa, ne abbiamo anche il concetto, cosa ci procura quest'ultimo rispetto alla visione? Quando, oltre a sentire il bosco intorno a noi come un misterioso abbraccio, abbiamo il concetto di bosco, che ci guadagnamo? Intanto, il concetto ci si presenta come una ripetizione o una riproduzione della cosa stessa, svuotata in forma di materia spettrale. Pensiamo a ciò che gli egizi chiamavano il doppio di ogni essere, umbratile duplicato dell'organismo. Paragonato alla cosa stessa, il concetto non è altro che uno spettro, o ancor meno di uno spettro.

Di conseguenza, a nessuno che sia in possesso delle sue facoltà mentali può capitare di

scambiare una fortuna fatta di cose con una fortuna fatta di spettri. Il concetto non può essere come una nuova cosa sottile, destinata a soppiantare le cose materiali. La missione del concetto non consiste, dunque, nello sfrattare l'intuizione, l'impressione reale. La ragione non può, non deve aspirare a sostituire la vita.

Questa stessa contrapposizione tra la ragione e la vita -così in voga oggi tra coloro che non vogliono lavorare- è già sospetta. Come se la ragione non fosse una funzione vitale e spontanea, appartenente allo stesso lignaggio del vedere o del palpare.

Facciamo un passo avanti. Ciò che dà al concetto il suo carattere spettrale è il suo contenuto schematico. Della cosa il concetto trattiene semplicemente lo schema. Orbene, in uno schema possediamo solo i limiti della cosa, l'incavo lineare dove si trova inscritta la materia, la sostanza reale della cosa. E questi limiti, secondo quanto ho mostrato, non significano altro che la relazione in cui un oggetto si trova rispetto agli altri. Se togliamo una tessera da un mosaico, ce ne resta il profilo in forma di buco, limitato dalle tessere confinanti. Nello stesso modo il concetto esprime il luogo ideale, l'ideale buco che corrisponde a ogni cosa nel sistema delle realtà. Senza il concetto non sapremmo bene dove comincia né dove finisce una cosa; cioè le cose, come impressioni, sono fugaci, sfuggenti, ci scappano di mano, non le possediamo. Quando il concetto le lega le une alle altre, le fissa e ce le consegna prigioniere. Platone dice che le impressioni ci sfuggono se non le colleghiamo con la ragione, come le statue di Demetrio, che fuggivano nottetempo dai giardini, secondo la leggenda, se non venivano legate.

Il concetto non ci darà mai ciò che ci dà l'impressione, vale a dire: la carne delle cose. Ma questo non dipende da un'insufficienza del concetto, bensì dal fatto che esso non pretende un ufficio simile. L'impressione non ci darà mai ciò che ci dà il concetto, vale a dire: la forma, il senso fisico e morale delle cose.

In tal modo, se restituiamo alla parola percezione il suo valore etimologico -dove si allude al prendere, catturare- il concetto sarà il vero strumento o organo della percezione e della cattura delle cose.

Esso, pertanto, esaurisce la sua missione e la sua essenza nell'essere non una nuova cosa, ma un organo o apparato per il possesso delle cose.

Oggi ci sentiamo molto distanti dal dogma hegeliano che fa del pensiero la sostanza ultima di ogni realtà. È troppo vasto il mondo, e troppo ricco perché il pensiero si assuma la responsabilità di quanto vi accade. Ma, spodestando la ragione, bisogna aver cura di metterla al suo posto. Non tutto è pensiero, ma senza di lui non possediamo niente in modo pieno [6].

È questo il vantaggio del concetto sull'impressione; ogni concetto è letteralmente un organo con cui captiamo le cose. Solo la visione mediante il concetto è una visione completa; la sensazione ci dà unicamente la materia diffusa e plasmabile di ogni oggetto, ci dà l'impressione delle cose, non le cose.

11. Cultura. Sicurezza.

Solo quando è stata pensata, una cosa cade in nostro potere. E solo quando sono state sottomesse le cose elementari, possiamo avanzare verso le più complesse.

Ogni progressione nel dominio e nella conquista di territori morali presuppone il tranquillo, definitivo possesso di altri territori su cui basarsi. Se non c'è niente di sicuro sotto i nostri piedi, tutte le conquiste superiori fallireanno.

Per questo una cultura impressionista è condannata a non essere una cultura progressiva. Vivrà in modo discontinuo, potrà offrire grandi figure e opere isolate nel corso del tempo, ma tutte trattenute sullo stesso piano. Ogni geniale impressionista riprende il mondo dal nulla, e non dal punto in cui lo aveva lasciato un suo geniale predecessore.

Non è questa la storia della cultura spagnola? Ogni genio spagnolo è ripartito dal caos, come se prima di lui non fosse esistito nulla. A questo si deve innegabilmente il carattere rozzo, autoctono, aspro, dei nostri grandi artisti e degli uomini d'azione. Disprezzare questa virtù sarebbe mancare di comprensione: sarebbe stupido, stupido quanto credere che tale virtù sia sufficiente, che sia tutta la virtù.

I nostri grandi uomini sono caratterizzati da una psicologia adamitica. Goya è Adamo - un primo uomo.

Lo spirito dei suoi quadri -cambiando gli indumenti e gli aspetti più esteriori della

tecnica, che riassumono le migliori raffinatezza del XVIII secolo anglo-francese- potrebbe essere trasferito al X secolo d. C., e anche al X a. C. Chiuso nella grotta di Altamira, Goya avrebbe potuto essere il pittore degli uri, o tori selvaggi. Uomo senza età né storia, Goya rappresenta -come la Spagna, forse- una forma paradossale della cultura: la cultura selvaggia, la cultura senza ieri, senza progressione, senza sicurezza; la cultura in perpetua lotta con l'elementare, che tutti i giorni lotta per il possesso del terreno occupato dai suoi piedi. Insomma, una cultura di frontiera.

Non si dia alcun significato estimativo a queste parole. Io ora non pretendo di dire che la cultura spagnola vale più o meno di altre. Non si tratta di valutare ma di comprendere la realtà spagnola. Lasciamo perdere il modo vanamente ditirambico con cui gli eruditi hanno trattato i fatti spagnoli.

Saggiamo formule di comprensione e d'intellezione; non sentenziamo, non fissiamo prezzi. Solo così potrà venire il giorno in cui sarà feconda l'affermazione di ciò che è ispanico.

Il caso di Goya illumina perfettamente ciò che sto cercando di dire. La nostra emozione -mi riferisco all'emozione di chi è capace di emozioni sincere e profonde- è forse forte e acuta davanti alle sue tele, ma non è sicura. Un giorno ci rapisce nel suo frenetico dinamismo, un altro giorno ci irrita con la sua capricciosità e la sua mancanza di senso. È sempre problematico ciò che l'atroce aragonese versa nei nostri cuori.

Potrebbe darsi che questa indocilità sia sintomo di definitiva grandezza. E potrebbe darsi l'esatto contrario. Ma è un fatto che i prodotti migliori della nostra cultura contengono un equivoco, un'insicurezza peculiare.

Invece, la preoccupazione che, come una nuova trepidazione, inizia ad alzarsi nei cuori della Grecia per poi estendersi alle genti del continente europeo, è la preoccupazione per la sicurezza, la fermezza, tò asphalès [7]. Cultura -meditano, provano, cantano, predicano, sognano gli uomini dagli occhi neri della Jonia, in Attica, in Sicilia, nella Magna Grecia- è ciò che è fermo, in opposizione al vacillante, il fisso opposto al fugace, il chiaro opposto all'oscuro. La cultura non è tutta la vita, ma solo un momento di sicurezza, di fermezza, di chiarezza. E inventano il concetto come strumento, non per sostituire la spontaneità vitale, ma per assicurarla.

12. La luce come imperativo.

Una volta ricondotta nei suoi limiti la missione del concetto, una volta chiaro che non potrà mai darci la carne dell'universo, non corro il rischio di sembrare troppo intellettualista se limito leggermente ciò che ho detto più sopra sui vari tipi di chiarezza. Certamente, c'è un modo in cui sono chiare le superfici e un altro modo in cui è chiaro il profondo. C'è chiarezza d'impressione e chiarezza di meditazione.

Tuttavia, poiché la questione ci viene presentata in tono polemico, dato che con la presunta chiarezza latina si vuol negare la chiarezza germanica, non posso fare a meno di confessare tutto il mio pensiero.

Il mio pensiero -e non solo il mio pensiero!- tende a raccogliere in una forte integrazione tutta l'eredità di famiglia. La mia anima è figlia di genitori noti: io non sono solo mediterraneo. Non sono disposto a confinarmi nell'angolo iberico di me stesso. Ho necessità di tutta l'eredità perché il mio cuore non si senta miserabile. Tutta l'eredità, e non solo il fastello di aurei riflessi versati dal sole sulla lunga turchese marino. Le mie pupille rovesciano nella mia anima le visioni luminose; ma dal loro fondo si ergono al tempo stesso energiche meditazioni. Chi ha messo nel mio cuore queste reminiscenze sonore dove sopravvivono -come respiri oceanici in una conchiglia- le intime voci del vento nel grembo delle selve germaniche? Perché lo spagnolo si ostina a vivere anacronisticamente con se stesso? Perché dimentica la sua eredità germanica? Senza di lei -non c'è dubbio- subirebbe un destino equivoco. Dietro le fattezze mediterranee sembra nascondersi il sembiante asiatico o africano, e in quest'ultimo -negli occhi, nella labbra asiatiche o africane- giace, come fosse addormentata, la bestia infraumana pronta a invadere l'intera fisionomia.

E c'è in me una sostanziale, cosmica aspirazione ad alzarmi dalla fiera come da un letto insanguinato.

Non obbligatemi a esser solo spagnolo, se per voi spagnolo significa solo uomo della

costa riverberante. Non mettete guerre civili nelle mie viscere; non aizzate l'ibero che è dentro di me con le sue aspre, irsute passioni, contro il biondo germano meditabondo e sentimentale, che cova nella zona crepuscolare della mia anima. Io aspiro a metter pace tra i miei uomini interiori e li spingo alla collaborazione.

A questo scopo è necessaria una gerarchia. E tra le due chiarezze è necessario che una sia resa eminente.

Chiarezza significa tranquillo possesso spirituale, sufficiente dominio della nostra coscienza sulle immagini, non provare inquietudine davanti alla minaccia che l'oggetto afferrato ci sfugga.

Ebbene, questa chiarezza ci è data dal concetto. Questa chiarezza, questa sicurezza, questa pienezza di possesso ci vengono dalle opere continentali e di solito mancano nell'arte, nella scienza, nella politica spagnole. Ogni attività culturale è un chiarimento -interpretazione, esplicazione o esegesi- della vita. La vita è il testo eterno, la ginestra ardente sul ciglio della strada, in cui Dio chiama. La cultura -arte, scienza o politica- è il commento, è quel modo della vita in cui essa, rifrangendo dentro se stessa, acquista lustro e ordine. Perciò l'opera culturale non può mai conservare il carattere problematico annesso a tutto ciò che è semplicemente vitale. Per dominare l'indocile torrente della vita, il sapiente medita, il poeta trepida, e l'eroe politico alza il barbacane della sua volontà. Magari il prodotto di tutte queste cure ci portasse a qualcosa di più della duplicazione dell'universo! No, no; l'uomo ha una missione di chiarezza sulla terra. Questa missione non gli è stata rivelata da un Dio, né gli è imposta dall'esterno, da nulla e da nessuno. La porta dentro di sé, è la radice stessa della sua costituzione. Dentro il suo cuore si erge perpetuamente un'immensa ambizione di chiarezza -come cantava Goethe, aprendosi un posto tra le alte cime umane: Io mi dichiaro del lignaggio di quanti

dall'oscuro aspirano al chiaro.

E nel momento della morte, nella pienezza del giorno, in faccia alla primavera imminente, lancia un lamento finale, un ultimo desiderio, l'ultima saetta del vecchio arciere esemplare:

Luce, più luce!

La chiarezza non è vita, ma è la pienezza della vita.

Come conquistarla senza l'ausilio del concetto? Chiarezza dentro la vita, luce sparsa sulle cose è il concetto. Né più, né meno.

Ogni nuovo concetto è un nuovo organo che si apre in noi su una parte di mondo, prima tacita e invisibile. Chi vi dà un'idea, vi aumenta la vita e dilata la realtà intorno a voi. Letteralmente esatta è l'opinione platonica che non guardiamo con gli occhi, ma attraverso o per mezzo degli occhi; guardiamo con i concetti [8]. Idea, in Platone, voleva dire punto di vista.

Di fronte alla problematicità della vita, la cultura -nella misura in cui è viva e autentica- rappresenta il tesoro dei principi. Potremo discutere su quali siano i principi sufficienti a risolvere un certo problema; ma siano quali siano, dovranno essere principi. E perché qualcosa possa essere principio, deve cominciare col non essere a sua volta un problema. Questa è la difficoltà con cui s'imbatte la religione, e che l'ha tenuta sempre in polemica con altre forme della cultura umana, soprattutto con la ragione. Lo spirito religioso riferisce il mistero che è la vita a misteri ancor più intensi ed elevati. Alla fin fine, la vita ci si presenta come un mistero forse risolvibile o, almeno, non insolubile a limine.

13. Integrazione

L'opera d'arte non ha meno delle restanti forme dello spirito questa missione chiarificatrice, luciferina se si vuole. Uno stile artistico che non contenga la sua propria chiave d'interpretazione, che consista in una mera reazione di una parte della vita -il cuore individuale- al resto di lei, produrrà solo valori equivoci. C'è nei grandi stili una sorta di ambiente sidereo o di alta montagna, in cui la vita si rifrange vinta e superata, stremata di chiarezza.

L'artista non si è limitato a dare versi, come i fiori di marzo il mandorlo: si è innalzato oltre se stesso, oltre la sua spontaneità vitale; si è librato con maestosi volteggi d'aquila sopra il suo cuore e l'esistenza intorno.

Attraverso i suoi ritmi, le sue armonie di colore e di linea, le sue percezioni e i suoi sentimenti, scopriamo in lui un forte potere di riflessione, di meditazione. Sotto le forme più

diverse, ogni grande stile racchiude un fulgore solare ed è serenità versata sulle burrasche.

Questo è mancato di solito nelle nostre produzioni autoctone (castizas).

Davanti ad esse ci troviamo come davanti alla vita. Ecco la sua grande virtù! -si dice. Ecco il suo grave difetto! -rispondo io. Quanto a vita, spontaneità, dolori e tenebre, mi bastano i miei, quelli che vagano per le mie vene; basto io con la mia carne e le mie ossa e la goccia di fuoco senza fiamma della mia coscienza messa sulla mia carne e sulle mie ossa. Ora ho necessità di chiarezza, ho necessità di un'alba sulla mia vita. E queste opere autoctone sono un mero ampliamento della mia carne e delle mie ossa e un orribile incendio che ripete quello del mio animo. Sono come me, e io vado cercando qualcosa che sia più di me -più sicuro di me.

Nella mappa morale dell'Europa rappresentiamo l'estremo predominio dell'impressione. Il concetto non è mai stato il nostro elemento. Non c'è dubbio che saremmo infedeli al nostro destino se abbandonassimo l'energica affermazione d'impressionismo giacente nel nostro passato. Io non propongo alcun abbandono, ma al contrario: un'integrazione.

Tradizione autoctona, nel suo senso migliore, non può significare altro che un punto di appoggio per le vacillazioni individuali -una terra ferma per lo spirito. Questo è ciò che non potrà mai essere la nostra cultura se non afferma e organizza il suo sensualismo nella coltivazione della meditazione.

Il caso del Chisciotte, in questo come in ogni ordine, è veramente rappresentativo. Esisterà un libro più profondo di quest'umile romanzo dall'aria burlesca? E tuttavia, cos'è il Chisciotte ? Sappiamo bene cosa aspira a suggerirci della vita? Le brevi illuminazioni cadute su di esso procedono da anime straniere: Schelling, Heine, Turgheniev... Chiarezze momentanee e insufficienti. Per questi uomini il Chiosciotte era una curiosità divina: non era, come per noi, il problema del suo destino Siamo sinceri: il Chisciotte è un'equivoco. Tutti i ditirambi dell'eloquenza nazionale non sono serviti a nulla. Tutte le ricerche erudite sulla vita di Cervantes non hanno chiarito neppure un angolo del colossale equivoco. Si burla Cervantes? E di che si burla? Lontano, sola nell'aperta pianura della Mancia, la lunga figura di Don Chisciotte s'incurva come un punto interrogativo; ed è come un custode del segreto spagnolo, dell'equivoco della cultura spagnola. Di che si burlava quel povero gabelliere dal fondo di una prigione? E che significa burlarsi? La burla è necessariamente una negazione? Non esiste alcun libro in cui sia così grande il potere di allusioni simboliche al significato universale della vita, e tuttavia non esiste alcun libro in cui troveremo meno anticipazioni, meno indizi per la sua stessa interpretazione. Per questo, confrontato con Cervantes, Shakespeare sembra un ideologo. In Shakespeare non manca mai, come un contrappunto riflessivo, un sottile filo di concetti su cui si appoggia la comprensione.

Alcune parole di Hebbel, il gran drammaturgo tedesco del secolo scorso, chiariscono cosa sto cercando di dire: «Nei miei lavori -dice- sono stato solito comunicare un certo fondo di idee: mi è stato rimproverato di dare forma alle mie opere partendo da esso, ma questo non è esatto. Questo fondo di idee deve essere inteso come una catena di montagne che delimita il paesaggio». Io credo che in Shakespeare vi sia qualcosa di simile: un filo di concetti posti sull'ultimo piano dell'ispirazione, come una guida delicatissima con cui i nostri occhi si orientano mentre attraversiamo la fantastica selva della sua poesia. Più o meno, Shakespeare si spiega sempre.

Accade questo in Cervantes? Forse, quando lo si chiama realista, non si vuole indicare che si ferma dentro le pure impressioni e si apparta da ogni formula generale e ideologica? Non è forse questo il dono supremo di Cervantes? È quantomeno dubbio che esistano altri libri spagnoli davvero profondi.

Ragione di più per concentrare sul Chisciotte la gran domanda: Dio mio, cos'è la Spagna? Nella vastità del mondo, in mezzo a razze innumerevoli, perduta tra l'illimitato ieri e il domani senza fine, sotto la freddezza immensa e cosmica della palpebrazione astrale, cos'è questa Spagna, questo promontorio spirituale dell'Europa, questa specie di prua dell'anima continentale? Dov'è -ditemi- una parola chiara, una sola parola splendente che possa soddisfare un cuore onorato e una mente delicata, una parola che illumini il destino della Spagna.

Sfortunata la razza che non si ferma al bivio prima di proseguire la sua rotta, che non si fa problema della propria intimità, che non sente l'eroica necessità di giustificare il suo destino, di rovesciare chiarezze sulla sua missione nella storia!

L'individuo non può orientarsi nell'universo se non attraverso la sua razza, poiché vi si muove immerso come la goccia nella nube di passaggio.

14. Parabole

Racconta Parry che nel suo viaggio polare avanzò per un giorno intero in direzione Nord, facendo galoppare arditamente i cani della slitta. A sera verificò le osservazioni per determinare la posizione in cui si trovava e, con grande sorpresa, notò che si trovava molto più a Sud rispetto al mattino.

Durante tutto il giorno si era affannato verso il Nord correndo su un immenso lastrone che la corrente oceanica trascinava verso Sud.

15. La critica come patriottismo

Ciò che rende problematico un problema è che contiene una contraddizione reale. A mio parere, oggi niente ci interessa tanto quanto aguzzare la nostra sensibilità per il problema della cultura spagnola, cioè sentire la Spagna come contraddizione. Chi ne è incapace, chi non percepisce l'equivoco sotterraneo calpestato dai nostri piedi, ci servirà ben poco.

Conviene che la nostra meditazione penetri fino all'ultimo strato della coscienza etnica, ne sottoponga ad analisi i tessuti ultimi, e revisioni tutti i presupposti nazionali senza accettarne nessuno in modo superstizioso.

Dicono che tutto il sangue puramente greco rimasto oggi al mondo entrerebbe in un bicchiere di vino. Quanto sarà difficile trovare una goccia di puro sangue ellenico? Ebbene, io credo che sia molto più difficile trovare oggi, o in un altro tempo, dei veri spagnoli. Di nessun'altra specie esistono forse esemplari meno numerosi.

Naturalmente, c'è chi la pensa in modo diverso. La discrepanza nasce dal fatto che, usata così spesso, la parola «spagnolo» corre il rischio di non essere intesa in tutta la sua dignità. Dimentichiamo che, in definitiva, ogni razza è un tentativo di un nuovo modo di vivere, di una nuova sensibilità. Quando la razza riesce a dispiegare pienamente le sue energie peculiari, il mondo si arricchisce in un modo incalcolabile: la nuova sensibilità suscita nuovi usi e istituzioni, nuova architettura e nuova poesia, nuove scienze e nuove aspirazioni, nuovi sentimenti e nuova religione. Al contrario, quando una razza fallisce, tutta questa possibile novità e questo aumento vengono irrimediabilmente annientati, perché la sensibilità che li crea è intrasferibile. Un popolo è uno stile di vita e, come tale, consiste in una certa modulazione semplice e differenziale che va organizzando la materia circostante [9]. Cause esterne deviano forse dalla sua traiettoria ideale questo movimento di organizzazione creatrice in cui si va sviluppando lo stile di un popolo, e si ha il risultato più mostruoso e deplorevole che si possa immaginare. Ogni passo in avanti di questo processo di deviazione sotterra e schiaccia ancor più l'intenzione originale, l'avvolge in una crosta morta di prodotti falliti, maldestri, insufficienti. Ogni giorno questo popolo è meno di ciò che avrebbe dovuto essere.

Dato che questo è il caso della Spagna, deve sembrarci perverso un patriottismo senza prospettiva, senza gerarchie, che accetta come spagnolo tutto quanto è capitato nelle nostre terre, confondendole più inette degenerazioni con ciò che è la Spagna essenziale.

Non è un crudele sarcasmo che, dopo tre secoli e mezzo di deviato vagare, ci venga proposto di seguire la tradizione nazionale? La tradizione! La realtà tradizionale in Spagna è consistita proprio nell'annientamento della possibilità «Spagna». No, non possiamo seguire la tradizione. «Spagnolo» significa per me un'altissima promessa che solo in casi estremamente rari è stata mantenuta. No, non possiamo seguire la tradizione; al contrario, dobbiamo andare contro al tradizione, al di là della tradizione. Dalle macerie tradizionali ci urge salvare la sostanza prima della razza, il modulo ispanico, quel semplice tremito spagnolo davanti al caos. Ciò che si suol chiamare Spagna non è questo tremito, ma appunto il suo fallimento. In un grande, doloroso incendio dovremmo bruciare l'inerte apparenza tradizionale, la Spagna che è stata, e poi, tra le ceneri ben setacciate, troveremo come gemma iridescente la Spagna che avrebbe potuto essere.

Per questo scopo sarà necessario che ci liberiamo della superstizione del passato, che non ci lasciamo sedurre da lui come se la Spagna fosse inscritta nel suo passato. I marinai mediterranei scoprirono che c'era solo un mezzo per salvarsi dal canto mortale delle sirene, ed

era cantarlo a rovescio. Così, quanti amano oggi le possibilità spagnole debbono cantare a rovescio la leggenda della storia della Spagna, al fine di giungere per il suo tramite fino a quella mezza dozzina di luoghi in cui la povera viscera cordiale della nostra razza ha dato i suoi puri e intensi palpiti.

Una di queste esperienze essenziali è Cervantes, forse la maggiore. Ecco una pienezza spagnola. Ecco una parola che in ogni occasione possiamo brandire come una lancia. Ah! Se sapessimo con evidenza in che consiste lo stile di Cervantes, il modo cervantino di avvicinarsi alle cose, avremmo ottenuto tutto. Perché in queste vette spirituali regna un'infrangibile solidarietà, e uno stile poetico porta con sé una filosofia e una morale, una scienza e una politica. Se un giorno qualcuno venisse e ci svelasse il profilo dello stile di Cervantes, basterebbe prolungare le sue linee sugli altri problemi collettivi per svegliarci a nuova vita. Allora, se tra noi c'è genio e coraggio, si potrebbe fare con ogni purezza il nuovo tentativo spagnolo.

Ma, aspettando costui, accontentiamoci di vaghe indicazioni, più fervide che esatte, cercando di mantenerci a una distanza rispettosa dell'intimità del gran romanziere; non sia mai che per avvicinarci troppo diciamo cose poco delicate o stravaganti. È accaduto, a mio parere, al più famoso maestro di letteratura spagnola quando, non molti anni fa, pretese di riassumere Cervantes dicendo che la sua caratteristica era... il buon senso. Niente è più pericoloso del prendersi queste confidenze con un semidio -anche se si tratta di un semidio gabelliere.

Tali sono stati i pensieri suscitati da una sera di primavera nella boscaglia che cinge il Monastero dell'Escorial, nostra grande pietra lirica. Essi mi hanno condotto alla decisione di scrivere questi saggi sul Chisciotte.

L'azzurro crepuscolare aveva inondato tutto il paesaggio. Le voci degli uccelli giacevano addormentate nelle loro gole minute. Allontanandomi dalle acque che scorrevano, entrai in una zona di assoluto silenzio. E il mio cuore uscì allora dal fondo delle cose, come un attore si fa avanti sulla scena per dire le ultime parole drammatiche. Paf... paf... cominciò il ritmico martellare e tramite suo filtrò nel mio animo un'emozione tellurica. In alto, una stella palpitava allo stesso ritmo, quasi fosse un cuore siderale, fratello gemello del mio e, come il mio, pieno di stupore e di tenerezza per la meraviglia che è il mondo.

Note

[1]Vieja y nueva política.

[2] Queste parole non implicano da parte mia un capriccioso sdegno, che sarebbe scorretto, verso questi due autori. Segnalano solamente un grave difetto della loro opera, che ha potuto coesistere con non poche virtù.

[3] Poco tempo fa -un pomeriggio primaverile- camminando per un tratturo dell'Estremadura, in un ampio paesaggio di ulivi cui il volo solenne di alcune aquile dava un'unzione drammatica, e in fondo l'azzurra incurvatura della Sierra di Gata, il mio intimo amico Pío Baroja cercò di convincermi che ammiriamo solo ciò che non comprendiamo, che l'ammirazione è un effetto dell'incomprensione. Non riuscì a convincermi, e non essendoci riuscito lui, è difficile che mi convinca un altro. Certamente c'è dell'incomprensione alla radice dell'atto di ammirazione, ma è un'incomprensione positiva: quanto più comprendiamo del genio, tanto più ci resta da comprendere.

[4] Per me il punto in cui nasce questo concetto di cultura mediterranea -cioè non latina- è il problema storico posto dai rapporti tra la cultura cretese e la graca. A Creta sfocia la civiltà orientale e ne inizia un'altra nuova, che non è la civiltà greca. Fin quando la Grecia è cretese, non è ellenica.

[5] Sulle relazioni tra il pensare, l'attenzione e l'amore, e sulle differenze tra l'amore e l'impulso sessuale, si può vedere il mio libro El Espectador, tomi I e II.

[6] Sulle relazioni tra ragione e vita si veda El tema de nuestro tiempo.

[7] Cfr. Platone, Fedone, 100d, 101d.

[8] Si veda il dialogo Teeteto.

[9] Queste idee del 1914 hanno avuto uno sviluppo splendido e indipendente nell'opera di Oswald Spengler, Il tramonto dell'Occidente, pubblicata nel 1918.

Meditazioni sul Chisciotte

Meditazione prima

Breve trattato sul romanzo

Anzitutto mettiamoci un po' a pensare all'elemento in apparenza più esterno del Chisciotte. Si dice che è un romanzo; si aggiunge, forse a ragione, che è il primo romanzo in ordine di tempo e di valore. Non poche tra le soddisfazioni che il lettore contemporaneo trova nella sua lettura derivano da ciò che il Chisciotte ha in comune con il genere di opere letterarie prediletto dal nostro tempo. Lasciando scorrere lo sguardo sulle vecchie pagine, trova un tono di modernità che avvicina con sicurezza il venerabile libro ai nostri cuori: lo sentiamo così vicino, almeno, alla nostra sensibilità più profonda, come possono esserlo Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievsky, gli edificatori del romanzo contemporaneo.

Però, cos'è un romanzo?

Forse è fuori moda dissertare sull'essenza dei generi letterari. Si reputa retorico il tema. C'è chi nega persino l'esistenza dei generi letterari.

Ciononostante, noi, fuggiaschi dalle mode e risoluti a vivere tra gente frettolosa con una calma faraonica, ci domandiamo: cos'è un romanzo?

1. Generi letterari

La poetica antica intendeva per generi letterari certe regole di creazione a cui il poeta doveva adeguarsi, vuoti schemi, strutture formali dentro cui la musa, come una docile ape, deponeva il suo miele. Io non parlo dei generi letterari in questo senso. La forma e il fondo sono inseparabili, e il fondo poetico fluisce liberissimamente senza che sia possibile imporgli norme astratte.

Ma, nonostante ciò, bisogna distinguere tra fondo e forma: non sono la stessa cosa. Flaubert diceva: «La forma esce dal fondo come il calore dal fuoco». La metafora è esatta. Ancor più esatto sarebbe dire che la forma è l'organo, e il fondo la funzione che lo sta creando. Ebbene, i generi letterari sono le funzioni poetiche, direzioni verso cui gravita la generazione estetica.

La propensione moderna a negare la distinzione tra il fondo o tema e la forma, o apparato espressivo del tema, mi sembra tanto triviale quanto la loro separazione scolastica. In realtà si tratta della stessa differenza esistente tra una direzione e un cammino. Prendere una direzione non è lo stesso che aver camminato fino alla meta proposta. La pietra che si tira ha in sé, predisposta, la curva della sua aerea escursione. Questa curva è come la spiegazione, lo sviluppo e il compimento dell'impulso originale.

Così la tragedia è l'espansione di un certo tema poetico fondamentale e solo di esso, è l'espansione della realtà tragica. Dunque, nella forma c'è la stessa cosa che c'era nel fondo; ma nell'una è manifesto, articolato, disinvolucrato, ciò che nell'altro si trovava con il carattere di tendenza o di pura intenzione. Ne deriva la loro inseparabilità, trattandosi di due momenti diversi di una stessa cosa.

Dunque per generi letterari intendo, al contrario della poetica antica, certi temi radicali, tra loro irriducibili, vere e proprie categorie estetiche.

L'epica, ad esempio, non è il nome di una forma poetica, ma di un fondo poetico sostantivo che, nel progresso della propria espansione o manifestazione, giunge alla pienezza. La lirica non è un linguaggio convenzionale in cui si possa tradurre ciò che era già stato detto in linguaggio drammatico o romanzesco, ma è al tempo stesso una certa cosa da dire e l'unica maniera di dirla con pienezza.

In un modo o nell'altro, è sempre l'uomo il tema essenziale dell'arte. E i generi, intesi

come temi estetici irriducibili tra loro, ugualmente necessari e ultimi, sono ampie vedute prese sui versanti cardinali della realtà umana.

Ogni epoca porta con sé un'interpretazione radicale dell'uomo. O meglio, non la porta con sé, ma piuttosto ogni epoca la è. Perciò ogni epoca ha preferenza per un determinato genere.

2. Romanzi esemplari

Nella seconda metà del XIX secolo le genti europee si compiacevano leggendo romanzi.

Non c'è dubbio che, quando il passar del tempo avrà setacciato bene gli innumerevoli fatti che compongono quest'epoca, resterà come fenomeno esemplare e rappresentativo il trionfo del romanzo.

Tuttavia è chiaro cosa si debba intendere con la parola romanzo [novela]? Cervantes chiamò Novelas ejemplares certe sue produzioni minori. Non presenta difficoltà la comprensione di questo titolo? Questo «esemplari» non è molto strano: questo sospetto di moralità, che il più profano dei nostri scrittori riversa sui suoi racconti, appartiene all'eroica ipocrisia esercitata dagli uomini superiori del XVII secolo. Questo secolo, in cui dà i suoi frutti la grande semina spirituale del Rinascimento, non si vergogna di accettare la controriforma e frequenta le scuole dei gesuiti. È il secolo in cui Galileo, dopo aver fondato la nuova fisica, non ha alcun inconveniente a contraddirsi quando la Chiesa romana gli impone la sua dura mano dogmatica. È il secolo in cui Descartes, non appena scopre il principio del suo metodo, che farà della teologia l'ancilla philosophiae, corre a Loreto per ringraziare Nostra Signora per la fortunata scoperta. Questo secolo di trionfi cattolici non è un periodo negativo al punto che non vi si possano innalzare, per la prima volta, i grandi sistemi razionalisti, formidabili barbacani eretti contro la fede. Questo ricordo è per quanti, con invidiabile semplicismo, scaricano sull'Inquisizione tutte le colpe per cui la Spagna non è stata meditabonda.

Ma torniamo al titolo di novelas che Cervantes dà alla sua raccolta. Io trovo in essa due serie ben distinte di componimenti, senza arrivare a dire che l'una sia estranea allo spirito dell'altra. L'importante è la prevalenza inequivocabile di un'intenzione artistica in ciascuna delle due serie, e la gravitazione della loro generazione poetica verso centri diversi. Com'è possibile inserire in uno stesso genere El amante liberal, La española inglesa, La fuerza de la sangre, Las dos doncellas da un lato, e Rinconete e El celoso extremeño dall'altro? Fissiamo con poche parole la differenza: nella prima serie ci sono riferiti casi di amore e di fortuna. Sono figli che, strappati dall'albero familiare, si trovano sottoposti a peripezie impreviste; sono giovani che, travolti da un impeto erotico, attraversano vertiginosi l'orizzonte come astri erranti e infuocati; sono damigelle stremate e raminghe, che mandano profondi sospiri nelle stanze delle locande e parlano con ritmo ciceroniano della loro malconcia verginità. Forse, in una di tali locande si annodano tre o quattro di questi fili incandescenti tesi dal caso e dalla passione tra altrettante coppie di cuori: con grande stupore dell'ambiente bottegaio, avvengono allora le anagnorisi e le coincidenze più straordinarie. Tutto ciò che ci viene raccontato in queste novelle è inverosimile, e l'interesse per la loro lettura è dato dalla loro stessa inverosimiglianza. Il Persiles, che è come una lunga novela esemplare di questo tipo, ci garantisce che Cervantes volle l'inverosimiglianza come tale [1]. E il fatto che con questo libro chiudesse un ciclo creativo, ci invita a non semplificare troppo le cose.

Il fatto è che i temi raccontati da Cervantes in una parte dei suoi romanzi e novelle sogno gli stessi venerabili temi inventati dall'immaginazione ariana molti, molti secoli fa. Tanti secoli fa, che li troveremo preformati nei miti originali della Grecia e dell'Asia Occidentale. Credete che si debba chiamare «romanzo» il genere letterario comprendente questa prima serie cervantina? Non c'è alcun inconveniente; ma facendo notare che questo genere letterario consiste nella narrazione di eventi inverosimili, inventati, irreali.

Una cosa ben diversa sembra esser tentata nell'altra serie, che possiamo vedere rappresentata da Rinconete y Cortadillo. Qui a mala pena accade qualcosa; i nostri animi non si sentono sollecitati da dinamici appassionamenti, né si affrettano da un capoverso al successivo per scoprire quale piega prendano gli eventi. Se si avanza di un passo è al fine di fare una nuova pausa ed estendere lo sguardo intorno. Si cerca ora una serie di visioni statiche e minuziose. I personaggi e gli atti sono tanto lontani dall'essere insoliti e incredibili che neppure arrivano ad essere interessanti. Non mi si dica che i giovincelli picari Rincón e Cortado, che le confuse

dame Gananciosa e Cariharta, che il ruffiano Repolido, ecc., possiedano in sé una qualche attrattiva. Infatti, leggendo avvertiamo che non sono loro, bensì la rappresentazione che l'autore ce ne dà, ciò che riesce a interessarci. Più ancora: se non ci fossero indifferenti, per il semplice fatto che ci sono noti e abituali, l'opera guiderebbe la nostra emozione estetica su ben altri cammini. L'insignificanza, l'indifferenza, la verosimiglianza di queste creature sono qui essenziali.

Il contrasto con l'intenzione artistica manifestata dalla serie precedente non può esser più grande. Lì erano i personaggi stessi e le loro stesse peripezie il motivo di una fruizione estetica: lo scrittore poteva ridurre al minimo il suo intervento. Qui, al contrario, ci interessa solo il modo in cui l'autore lascia che si riflettano nella sua retina le fisionomie volgari di cui ci parla. A Cervantes non mancò una chiara coscienza di questa diversità, quando scrisse nel Coloquio de los perros:

«Voglio avvertirti di una cosa, della quale vedrai l'esperienza quando ti narrerò gli eventi della mia vita, ed è che i racconti, alcuni racchiudono ed hanno la grazia in loro stessi; altri, nel modo di raccontarli; voglio dire che ce ne sono alcuni i quali, benché si raccontino senza preamboli e ornamenti di parole, dànno piacere; ve ne sono altri che è necessario vestire di parole, e con gesti del volto e delle mani e mutamenti di voce diventano qualcosa da nulla che erano, e da deboli e smorti diventano acuti e gustosi».

Dunque, cos'è il romanzo?

3. Epica

Intanto una cosa è chiara: ciò che il lettore del secolo scorso cercava dietro l'etichetta di «romanzo» non ha niente da spartire con ciò che l'età antica cercava nell'epica. Far derivare da questa il romanzo equivale a sbarrarsi la strada per la comprensione delle vicende del genere romanzesco, ammesso che intendiamo come tale principalmente l'evoluzione letteraria giunta a maturazione nel romanzo del XIX secolo.

Romanzo ed epica sono l'esatto opposto. Il tema dell'epica è il passato come passato: ci parla di un mondo già stato e concluso, di un'età mitica la cui antichità non è un passato nello stesso modo in cui lo è qualunque altro tempo storico remoto. Certamente, la devozione locale provvide a tendere qualche tenue filo tra uomini e dèi omerici e i cittadini del presente; ma questa rete di tradizioni genealogiche non riesce a rendere percorribile la distanza assoluta esistente tra lo ieri mitico e l'oggi reale. Per quanti ieri reali interpoliamo, l'universo abitato dagli Achille e dagli Agamennone non ha comunicazione con la nostra esistenza e non possiamo giungere fino a loro passo dopo passo, facendo a ritroso il cammino aperto dal tempo in avanti. Il passato epico non è il nostro passato. Il nostro passato non si oppone a che lo si consideri già stato presente, una volta. Ma il passato epico fugge da ogni presente e, quando vogliamo raggiungerlo con la reminiscenza, si allontana da noi galoppando come i cavalli di Diomede, e mantiene un'eterna, identica distanza. No, non è il passato del ricordo, ma un passato ideale.

Se il poeta chiede alla Mneme, alla Memoria, di fargli conoscere i dolori achei, non ricorre alla sua memoria soggettiva, ma a una forza cosmica del ricordare, che ritiene pulsante nell'universo. La Mneme non è la reminiscenza dell'individuo, ma un potere elementare.

Questa essenziale lontananza del leggendario salva gli oggetti epici dalla corruzione. La stessa causa che ci impedisce di avvicinarli troppo a noi e procurargli un'eccessiva gioventù - quella di ciò che è presente- conserva i loro corpi immuni dall'opera della vecchiaia. E l'eterna freschezza e la sobria e perenne fragranza dei canti omerici, piuttosto che una tenace gioventù, significano l'incapacità di invecchiare. Perché la vecchiaia non sarebbe tale se si fermasse. Le cose diventano vecchie perché ogni ora, trascorrendo, le allontana maggiormente da noi, e questo indefinitamente. Ciò che è vecchio è sempre più vecchio. Però Achille sta alla stessa distanza da noi e da Platone.

4. Poesia del passato

Conviene mandare all'incanto i giudizi ottenuti da Omero nella filologia di cento anni

fa. Omero non è l'ingenuità né un temperamento aurorale. Nessuno oggi ignora che l'Iliade, almeno la nostra Iliade, non è mai stata capita dal popolo. Cioè che fu senza dubbio un'opera arcaizzante. Il rapsodo compone in una lingua convenzionale che a lui stesso suonava come una cosa vecchia, sacramentale e rude. Anche i costumi prestati ai personaggi sono di vetusta asprezza.

Chi l'avrebbe detto? Omero, un arcaizzante: l'infanzia della poesia consistente in una finzione archeologica! Chi l'avrebbe detto? E non si tratta solo del fatto che nell'epica c'è arcaismo; piuttosto l'epica è arcaismo, ed essenzialmente non è altro che arcaismo. Il tema dell'epica è il passato ideale, dicevamo, l'antichità assoluta. Aggiungiamo ora che l'arcaismo è la forma letteraria dell'epica, lo strumento della realizzazione poetica.

Questo mi sembra di estrema importanza per veder chiaro il significato del romanzo. Dopo Omero sono stati necessari molti secoli alla Grecia per accettare l'attuale come possibilità poetica. Di rigore, non l'ha mai accettato ex abundantia cordis. Poetico in senso stretto per la Grecia era solo l'antico, o meglio: il primario nell'ordine del tempo. Non l'antico del romanticismo, che somiglia troppo a quello dei robivecchi ed esercita un'attrazione morbosa, suscitando perversi compiacimenti per quanto ha di rovinante, di tarlato, di putrido e caduco. Tutte queste cose moribonde contengono solo una bellezza riflessa, e non sono loro, ma le nubi di emozione che il loro aspetto suscita in noi, la fonte della poesia. Per il greco la bellezza fu piuttosto un attributo intimo delle cose essenziali: tutto quanto era accidentale o momentaneo gli sembrava esserne privo. Ebbero un senso razionalista dell'estetica [2], che impediva loro di separare il valore poetico dalla dignità metafisica. Reputavano bello ciò che ha in sé l'origine e la norma, la causa e la proporzione dei fenomeni. E questo universo chiuso del mito epico è composto esclusivamente da oggetti essenziali ed esemplari che furono realtà quando questo nostro mondo non aveva ancora cominciato ad esistere.

Dall'universo epico a quello che ci circonda non c'era comunicazione, saracinesca o fessura. Tutta questa nostra vita, con il suo oggi e il suo ieri, appartiene a una seconda fase della vita cosmica. Facciamo parte di una realtà succedanea e decaduta: gli uomini che ci circondano non sono uomini nello stesso senso di Ulisse ed Ettore. A tal punto che non sappiamo bene se Ulisse ed Ettore siano uomini o dèi. Gli dèi allora erano maggiormente al livello degli uomini, perché questi erano divini. Dove finisce il dio e comincia l'uomo per Omero? Il problema rivela la decadenza del nostro mondo.

Le figure epiche corrispondono a una fauna scomparsa, la cui caratteristica è appunto l'indifferenza tra il dio e l'uomo, o quantomeno la contiguità tra le due specie. Dall'uno si arriva all'altro, senz'altro gradino che la debolezza di una dea o la brama di un dio.

Insomma, per i greci sono pienamente poetiche solo le cose che furono prima, non per essere antiche, ma per essere le più antiche, per contenere in sé i principi e le cause [3]. Lo stock di miti che costituivano al tempo stesso la religione, la fisica e la storia tradizionali, racchiude tutto il materiale poetico dell'arte greca nel suo periodo migliore. Il poeta deve partirne e muoversi al suo interno, sia pure per modificarlo, come i tragici. La mente di questi uomini non ammette che si possa inventare un oggetto poetico, come la nostra non ammetterebbe che si fantasticasse una legge meccanica. Risulta così segnato il limite dell'epica e dell'arte greca in generale, giacché fino al momento della sua decadenza questa non riesce a staccarsi dall'utero mitico.

Omero crede che le cose siano accadute come i suoi esametri ci riferiscono: anche il suo auditorio lo credeva. Più ancora: Omero non pretende di raccontare niente di nuovo. Ciò che racconta il pubblico lo sa già, e Omero sa che lo sa. La sua operazione non è propriamente creatrice, ed evita di sorprendere l'ascoltatore. Si tratta semplicemente di una lavorazione artistica, prima ancora che poetica, di un virtuosismo tecnico. Nella storia dell'arte non trovo alcuna intenzione più simile a quella del rapsodo di quella risplendente nella porta del battistero fiorentino scolpita dal Ghiberti. Costui non si preoccupa degli oggetti rappresentati, ma è mosso da un folle piacere di rappresentare, di trascrivere in bronzo figure di uomini, animali, alberi, rocce, frutta.

Così Omero. Il fluire mansueto del fiume epico, la calma ritmica con cui si presta attenzione ugualmente al grande e al piccolo, sarebbe assurda se immaginassimo il poeta preoccupato dall'invenzione dell'argomento. Il tema poetico esiste previamente, una volta per

tutte: si tratta solo di attualizzarlo nei cuori, di portarlo alla pienezza della presenza. Per questo non c'è assurdità se si dedicano quattro versi alla morte di un eroe e non meno di due al chiudersi di una porta. La nutrice di Telemaco uscì dalla stanza; l'anello d'argento tirando, dietro di sé chiuse la porta, e assicurò il chiavistello sullo scorrevole (Odissea, I, 441)

5. Il rapsodo

I topici estetici della nostra epoca possono esser causa del fatto che interpretiamo male questa fruizione sentita del quieto e dolce cieco della Jonia nel far vedere gli oggetti belli del passato. Può succederci, infatti, di chiamarla realismo. Terribile, scomoda parola! Che ne farebbe un greco se la facessimo scivolare nella sua anima? Per noi è reale il sensibile, ciò che occhi e orecchie ci rovesciano dentro: siamo stati educati da un'età astiosa che aveva laminato l'universo, facendone una superficie, una pura apparenza.

Quando cerchiamo la realtà, cerchiamo le apparenze. Ma il greco intendeva per realtà l'esatto contrario: reale è l'essenziale, il profondo, il latente; non l'apparenza, ma le fonti vive di tutta l'apparenza. Plotino non riuscì mai a decidersi che gli facessero un ritratto, perché avrebbe significato, secondo lui, lasciare al mondo l'ombra di un'ombra.

Il poeta epico, con la bacchetta in mano, si alza in mezzo a noi, il suo viso cieco si orienta vagamente verso dove si spande una maggiore luminosità; il sole è per lui una mano paterna che palpa nella notte le gote di un figlio; il suo corpo ha appreso la torsione del girasole e aspira a coincidere con l'ampia carezza che passa. Le sue labbra tremano un po', come le corde di uno strumento che qualcuno sta accordando. Qual è la sua ansia? Vorrebbe metterci davanti ben chiare le cose avvenute. Comincia a parlare. Però no, questo non è parlare, è recitare. Le parole vengono sottoposte a una disciplina e sembrano disintegrate dall'esistenza triviale che conducevano nel parlare ordinario.

Come una macchina d'ascensione, l'esametro tiene sospesi i vocaboli in un'aria immaginaria e impedisce che tocchino a terra coi piedi. Questo è simbolico.

Questo è ciò che vuole il rapsodo: strapparci dalla realtà quotidiana. Le frasi sono rituali; il dire, solenne e un po' ieratizzato; la grammatica, millenaria. Dall'attuale prende solo il fiore; di quando in quando un paragone estratto dai fenomeni cardinali, sempre identici, del cosmo -il mare, il vento, le fiere, gli uccelli- inietta nel blocco arcaico la linfa dell'attualità strettamente necessaria perché il passato, in quanto passato, prenda possesso di noi e sfratti il presente.

Tale è l'esercizio del rapsodo, tale il suo ruolo nell'edificio dell'opera epica. A differenza del poeta moderno, non vive angosciato dall'ansia di originalità. Sa che il suo canto non è solo suo. La coscienza etnica, forgiatrice del mito, ha compiuto il lavoro principale prima che lui nascesse: ha creato gli oggetti belli. Il suo ruolo è ridotto alla scrupolosità di un artefice.

6. Elena e Madame Bovary

Io non capisco come uno spagnolo, maestro di greco, abbia potuto dire che facilita la comprensione dell'Iliade immaginare la lotta tra i giovani di due paesi di Castiglia per il dominio di una bella contadina. Capisco che, a proposito di Madame Bovary, ci si suggerisse di rivolgere la nostra attenzione al tipo dell'adultera di provincia. Questo sarebbe opportuno; il romanziere dà compimento al suo lavoro quando è riuscito a presentarci in concreto ciò che già conoscevamo in astratto [4]. Chiudendo il libro, diciamo: «Sono proprio così le provinciali adultere. E questi comizi agricoli sono veramente dei comizi agricoli». Con questo risultato abbiamo soddisfatto il romanziere. Ma leggendo l'Iliade non ci passa per la mente di congratularci con Omero perché il suo Achille è effettivamente un buon Achille, un perfetto Achille, e la sua Elena un'Elena inconfondibile. Le figure epiche non sono rappresentanti di tipi, ma creature uniche. Solo un Achille è esistito, e una sola Elena; solo una guerra ai bordi dello Scamandro. Se nella licenziosa moglie di Menelao credessimo di vedere una giovincella qualunque, corteggiata da amori nemici, Omero avrebbe fallito. Perché la sua missione era molto circoscritta -non libera come quella de Ghiberti o di Flaubert: deve farci vedere questa Elena e questo Achille, i quali, per fortuna, non assomigliano a quelli umani che si trovano solitamente nei trivi.

L'epica è anzitutto l'invenzione di esseri unici, di nature «eroiche»: la secolare fantasia

popolare s'incarica di questa prima operazione. L'epica è poi realizzazione, evocazione piena di quegli esseri: questo è il compito del rapsodo.

Con questo lungo giro abbiamo guadagnato -io credo- un po' di chiarezza, a partire dalla quale ci sarà patente il significato del romanzo. Perché troviamo in esso la contrapposizione al genere epico. Se il tema di quest'ultimo è il passato come passato, quello del romanzo è l'attualità come attualità. Se le figure epiche sono inventate, se sono nature uniche e incomparabili che hanno valore poetico per se stesse, i personaggi del romanzo sono tipici ed extrapoetici; sono presi non dal mito, che è già un elemento o un'atmosfera estetica e creatrice, ma dalla strada, dal mondo fisico, dal contorno reale vissuto dall'autore e dal lettore. Abbiamo ottenuto un terzo chiarimento: l'arte letteraria non è tutta la poesia, ma solo un'attività poetica secondaria. L'arte è la tecnica, è il meccanismo di attualizzazione di fronte al quale l'atto creatore degli oggetti belli appare come la funzione poetica primaria e suprema. Quel meccanismo potrà, e a volte dovrà, essere realista; ma non obbligatoriamente, né in tutti i casi. La bramosia di realismo, caratteristica del nostro tempo, non può essere innalzata al rango di una norma. Noi vogliamo l'illusione dell'apparenza, ma altre età hanno avuto altre predilezioni. Presumere che la specie umana abbia voluto e vorrà sempre ciò che vogliamo noi, sarebbe una vanità. No; spalanchiamo bene il nostro cuore perché accolga in sé tutto l'umano che ci è estraneo. Preferiamo sulla terra un'indocile diversità a una monotona coincidenza.

7. Il mito, fermento della storia

La prospettiva epica, consistente, come abbiamo visto, nel guardare gli avvenimenti del mondo da certi miti cardinali, come da cime supreme, non muore con la Grecia. Arriva fino a noi. Non morirà mai. Quando le genti smettono di credere nella realtà cosmogonica e storica delle proprie narrazioni, è certamente passato il momento migliore della razza ellenica. Ma, scaricati i motivi epici, le sementi mitiche di ogni valore dogmatico non solo perdurano come splendidi fantasmi insostituibili, ma guadagnano in agilità e in potere plastico. Accatastati nella memoria letteraria, nascosti nel sottosuolo della reminiscenza popolare, costituiscono un lievito poetico d'incalcolabile energia. Avvicinate la storia veridica di un re, di Antioco ad esempio, o di Alessandro, a queste materie incandescenti. La storia veridica comincerà ad ardere per ogni dove: quanto vi era di normale e consuetudinario perirà indefettibilmente. Dopo l'incendio resterà davanti ai vostri occhi attoniti, rifulgente come un diamante, la meravigliosa storia di un magico Apollonio [5], di un miracoloso Alessandro. È chiaro che questa storia meravigliosa non è storia: la si è chiamata romanzo. In questo modo si è potuto parlare del romanzo greco.

Ora risulta patente l'equivoco racchiuso in questa parola. Il romanzo greco non è altro che storia corrotta, divinamente corrotta dal mito, o meglio, come il viaggio al paese degli Arimaspi, geografia fantastica, ricordi di viaggio che la storia ha disgiunto e poi, a suo piacere, ricomposto. Allo stesso genere appartiene tutta la letteratura d'immaginazione, tutto ciò che si chiama racconto, ballata, leggenda e libri di cavalleria. Si tratta sempre di un certo materiale storico che il mito ha slegato e riassorbito.

Non si dimentichi che il mito è il rappresentante di un mondo diverso dal nostro. Se il nostro è reale, il mito ci sembrerà irreale. Ad ogni modo, ciò che è possibile nell'uno è impossibile nell'altro; la meccanica del nostro sistema planetario non vige nel sistema mitico. Il riassorbimento di un avvenimento sublunare ad opera di un mito consiste, dunque, nel farne un'impossibilità fisica e storica. La materia terrena viene conservata, ma è sottoposta a un regime così diverso da quello vigente nel nostro cosmo, che per noi equivale all'assenza di ogni regime.

Questa letteratura d'immaginazione prolungherà sull'umanità fino alla fine dei tempi l'influsso benefico dell'epica, che ne fu la madre. Sarà lei a duplicare l'universo, lei ci porterà sovente notizie di un universo dilettevole dove, se non stanno ancora abitando gli dèi di Omero, governano i loro legittimi successori. Gli dèi sono il segno di una dinastia sotto la quale l'impossibile è possibile. Dove essi regnano, non esiste normalità; dal loro trono emana un disordine totale. La Costituzione che hanno giurato ha un solo articolo: È permessa l'avventura.

8. Libri di cavalleria

Quando la visione del mondo offerta dal mito è privata dell'impero sulle anime dalla

sorella nemica, la scienza, l'epica perde il suo portamento religioso e va per i campi in cerca di avventure. Cavalleria vuol dire avventure: i libri di cavalleria furono l'ultimo grande germogliare del vecchio tronco epico.

L'ultimo, finora; non l'ultimo definitivamente.

Il libro di cavalleria conserva i caratteri epici, salvo la credenza nella realtà di ciò che viene raccontato [6]. Vi si dànno ancora come antichi, di un'antichità ideale, gli avvenimenti riferiti. Il tempo di re Artù, come il tempo di Maricastaña, sono sipari di un passato convenzionale che pendono in modo vago e indeciso sulla cronologia.

A parte le arguzie di alcuni dialoghi, lo strumento poetico del libro di cavalleria è, come nell'epica, la narrazione. Io debbo dissentire dall'opinione consueta, che fa della narrazione lo strumento del romanzo.

Questa opinione si spiega col fatto che non sono stati contrapposti i due generi confusi con questo nome. Il libro di immaginazione narra, ma il romanzo descrive. La narrazione è la forma in cui esiste per noi il passato, e si può narrare solo ciò che è accaduto [pasó]; vale a dire ciò che non è più. Invece l'attuale si descrive. L'epica godeva, com'è noto, di un passato ideale -come il passato che riferisce- che nelle grammatiche è stato chiamato aoristo epico o gnomico.

D'altra parte, nel romanzo c'interessa la descrizione, proprio perché di rigore non c'interessa ciò che viene descritto. Trascuriamo gli oggetti che ci vengono messi davanti, per prestare attenzione al modo in cui ci sono presentati. Né Sancio, né il Curato, né il Barbiere, né il Cavaliere dal Verde Pastrano, né madame Bovary, né suo marito, né lo stupido Homais sono interessanti. Non pagheremmo due reali per vederli di persona. Invece ci priveremmo di un regno in cambio della fruizione del vederli presi dentro i due famosi libri. Non capisco come non lo abbiano avvertito coloro che riflettono sulle cose estetiche. Ciò che, senza pietà, chiamiamo abitualmente pizza, è un genere letterario, benché fallito. La pizza consiste in una narrazione di qualcosa che non c'interessa [7]. La narrazione dev'essere giustificata dal suo argomento e sarà tanto migliore quanto più sarà sommaria, quanto minori siano le frapposizioni tra l'accaduto e noi.

In tal modo l'autore del libro di cavalleria, a differenza del romanziere, fa gravitare tutta la sua energia poetica verso l'invenzione di avvenimenti interessanti. Questo sono le avventure. Oggi potremmo leggere l'Odissea come un racconto di avventure; l'opera perderebbe, senza dubbio, nobiltà e significato, ma non avremmo frainteso del tutto la sua intenzione estetica.

Dietro Ulisse, il simile agli dèi, si affaccia Simbad il marinaio, e spunta, benché assai lontano, l'onorata musa borghese di Giulio Verne. La loro prossimità si fonda sull'intervento del capriccio nel governo degli eventi.

Nell'Odissea il capriccio agisce consacrato dai diversi umori degli dèi; nella frottola, nelle cose cavalleresche, ostenta cinicamente la sua natura. E se nel vecchio poema le peripezie assumono un alto interesse perché emanano dal capriccio di un dio -ragione, in fondo, teologica- l'avventura è interessante per se stessa, per la sua capricciosità immanente.

Se stringiamo un po' più da presso la nostra nozione volgare di realtà, troveremo forse che non consideriamo reale ciò che effettivamente accade, ma un certo modo di accadere, che ci è familiare. In questo senso vago, dunque, è reale non tanto il visto, quanto il previsto; non tanto ciò che vediamo, quanto ciò che sappiamo. E se una serie di avvenimenti prende una piega imprevista, diciamo che ci sembra un inganno. Per questo i nostri antenati chiamavano il racconto avventuroso una frottola.

L'avventura infrange come fosse vetro l'opprimente, insistente realtà. È l'imprevisto, l'impensato, il nuovo. Ogni avventura è una nuova nascita del mondo, un processo unico. Non dovrà essere interessante? Dopo un po' che viviamo, abbiamo già toccato i confini della nostra prigione.

Trent'anni al massimo impieghiamo per riconoscere i limiti entro cui si muoveranno le nostre possibilità. Prendiamo possesso del reale, ed è come aver misurato i metri di una catena legata ai nostri piedi. Allora diciamo: «È questa la vita? Nient'altro che questo? Un ciclo finito che si ripete, sempre identico?». Ecco un'ora pericolosa per ogni uomo.

Ricordo a questo proposito un mirabile disegno di Gavarni. È un vecchio furbacchione accanto a un capannone di quelli in cui si mostra il mondo attraverso un buco. E il vecchio sta dicendo: Il faut montrer à l'homme des images, la réalité l'embête! Gavarni viveva tra scrittori e

artisti di Parigi, difensori del realismo estetico. La facilità con cui il pubblico era attratto dai racconti di avventura lo indignava. E, in effetti, certe razze deboli possono tramutare in vizio questa forte droga dell'immaginazione, che ci permette di sfuggire al peso grave dell'esistenza.

9. Il teatrino di maestro Pedro

Man mano che la linea dell'avventura si va svolgendo, proviamo una crescente tensione emozionale, come se, accompagnandola nella sua traiettoria, ci sentissimo violentemente separati dalla linea seguita dall'inerte realtà. Ad ogni passo questa dà i suoi strattoni, minacciando di far entrare il fatto nel corso naturale delle cose, ed è necessario che un nuovo rilancio del potere avventuriero lo liberi e spinga verso maggiori impossibilità. Noi procediamo lanciati dentro l'avventura come dentro un proiettile, e nella lotta dinamica tra lui che avanza per la tangente, che già fugge, e il centro della terra che aspira ad assoggettarlo, prendiamo partito per il primo. Questa nostra parzialità cresce a ogni peripezia e contribuisce a una sorta di allucinazione, nella quale per un istante prendiamo l'avventura come realtà vera.

Cervantes ha presentato meravigliosamente questo meccanismo psicologico del lettore di frottole nel processo seguito dallo spirito di Don Chisciotte davanti al teatrino di maestro Pedro.

Il cavallo di Don Gaiferos, nel suo vertiginoso galoppo, va aprendo dietro la sua coda una scia di vuoto; vi precipita una corrente d'aria allucinata che trascina con sé tutto quanto non è ben fermo sulla terra. E là va volteggiando, rapita nel vortice illusorio, l'anima di Don Chisciotte, leggera come un soffione, come una foglia secca. E là andrà sempre al suo seguito tutto quanto resta al mondo di ingenuo e afflitto.

L'intelaiatura del teatro mostrata da maestro Pedro è la frontiera di due continenti spirituali. Verso l'interno, il teatro racchiude un universo fantastico, articolato dal genio dell'impossibile: è l'ambito dell'avventura, dell'immaginazione, del mito. Verso l'esterno, si fa spazio una stanza dove si raggruppano alcuni uomini ingenui, di quelli che vediamo occupati ad ogni momento nel povero affanno di vivere. In mezzo a loro sta un mentecatto, un idalgo dei nostri dintorni, che un bel mattino ha abbandonato il paese per l'impulso di una piccola anomalia anatomica dei suoi centri cerebrali. Niente c'impedisce di entrare in questa stanza: potremmo respirare nella sua atmosfera e toccare i presenti sulla spalla, perché sono della nostra stessa stoffa e condizione. Tuttavia, questa stanza è a sua volta inclusa in un libro, cioè in un'altra specie di teatro più ampio del primo. Se entrassimo nella stanza, avremmo messo il piede dentro un oggetto ideale, ci muoveremmo nella concavità di un corpo estetico. (Velázquez, nelle Meninas, ci presenta un caso analogo: mentre dipingeva un quadro di re, ha messo il suo studio nel quadro. E nelle Hilanderas ha unito per sempre l'azione leggendaria rappresentata da un arazzo all'umile dimora in cui era stato fabbricato).

Lungo le condutture della semplicità e della demenza vanno e vengono effluvi dall'uno all'altro continente, dal teatro alla stanza e da questa a quello. Si direbbe che l'importante è proprio la loro osmosi ed endosmosi.

10. Poesia e realtà

Cervantes afferma che scrive il suo libro contro quelli di cavalleria. Nella critica degli ultimi tempi si è persa l'attenzione verso questo proposito di Cervantes. Forse si è pensato che era un modo di dire, una presentazione convenzionale dell'opera, come lo era stato il sospetto di esemplarità con cui copre i suoi romanzi brevi. Ciononostante bisogna tornare a questo punto di vista. Per l'estetica è essenziale vedere l'opera di Cervantes come una polemica contro le cose cavalleresche.

Se no, come comprendere l'incalcolabile ampliamento realizzato qui dall'arte letteraria? Il piano epico dove scorrono gli oggetti immaginari era finora l'unico, e con le sue stesse note costitutive si poteva definire la realtà poetica [8]. Ma ora il piano immaginario diventa un secondo piano. L'arte si arricchisce di un altro termine; cresce, per così dire, in una terza dimensione, conquista la profondità estetica che, come quella geometrica, presuppone una pluralità di termini. Di conseguenza, non è più possibile far consistere la realtà poetica in questa peculiare attraenza del passato ideale, né nell'interesse prestato all'avventura dal suo procedere, sempre nuovo, unico e sorprendente. Ora dobbiamo sistemare nella capacità poetica la realtà

attuale.

Si noti tutta l'importanza del problema. Finora arrivavamo alla realtà poetica grazie a un superamento e un abbandono della realtà circostante e attuale.

Dimodoché tanto vale dire «realtà attuale» quanto dire «non poetica». Dunque, si tratta del maggior ampliamento estetico che si possa pensare.

Com'è possibile che siano poetici questa locanda e questo Sancio, e questo mulattiere, e questo bravaccio di maestro Pedro? È fuor di dubbio che essi non lo siano. Di fronte al teatro rappresentano formalmente l'aggressione al mondo poetico. Cervantes evidenzia Sancio contro ogni avventura, affinché, passandole attraverso, la renda impossibile. Questa è la sua missione. Dunque non vediamo come possa estendersi al reale il campo della poesia. Mentre l'immaginario era per se stesso poetico, la realtà è per se stessa antipoetica. Hic Rodus, hic salta: qui l'estetica deve aguzzare la sua visione. Contro quanto suppone l'ingenuità dei nostri razziatori eruditi, la tendenza realista è quella che ha la maggior necessità di giustificazione e spiegazione, è l'exemplum crucis dell'estetica.

In effetti sarebbe inintelligibile se la grande gesticolazione di Don Chisciotte non riuscisse a orientarci. Dove collocheremo Don Chisciotte, di qua o di là? Sarebbe falso decidere per l'uno o l'altro continente. Don Chisciotte è l'intersezione in cui i due mondi si tagliano formando una sporgenza.

Se ci si dice che Don Chisciotte appartiene integralmente alla realtà, non ci adiriamo. Faremmo solo notare che con Don Chisciotte entrerebbe a far parte del reale la sua indomita volontà. E questa volontà è riempita da una decisione: è volontà di avventura. Don Chisciotte, che è reale, vuole realmente le avventure. Come dice egli stesso: «Ben potranno gli incantatori togliermi la ventura, ma lo sforzo e l'animo è impossibile». Per questo, con una facilità tanto sorprendente, transita dalla sala dello spettacolo all'interno della frottola. È una natura di frontiera, come in generale lo è la natura dell'uomo, secondo Platone.

Forse un momento fa non sospettavamo ciò che ci succede ora: che la realtà entra nella poesia per elevare a una potenza estetica più alta l'avventura. Se questo fosse confermato, vedremmo la realtà aprirsi a dar capienza al continente immaginario e servirgli da supporto, nello stesso modo in cui la locanda è questa chiara notte un vascello che voga sulle torride piane della Mancia, portando nel suo ventre Carlomagno e i dodici Pari, Marsilio di Sansueña e l'impareggiabile Melisendra. Gli è che le storie dei libri di cavalleria hanno realtà dentro la fantasia di Don Chisciotte, il quale a sua volta gode di un'indubbia esistenza. Dimodoché, anche se il romanzo realista è nato in contrapposizione al cosiddetto romanzo d'immaginazione, ha infiltrata in sé l'avventura.

11. La realtà fermento del mito

La nuova poesia di Cervantes non può essere di struttura così semplice come quella greca e quella medievale. Cervantes guarda il mondo dalla cima del Rinascimento. Il Rinascimento ha incalzato un po' di più le cose: è un superamento integrale della sensibilità antica. Con la sua fisica Galileo dà una severa polizia all'universo. È cominciato un nuovo regime; tutto troverà il suo giusto posto. Nel nuovo ordine delle cose le avventure sono impossibili. Leibniz non tarderà molto a dichiarare che la semplice possibilità è del tutto priva di vigore, e che è possibile solo il compossibile, cioè ciò che si trova in stretta connessione con le leggi naturali [9]. In questo modo il possibile, che nel mito, nel miracolo, afferma una stizzosa indipendenza, risulta infiltrato nel reale come l'avventura nel realismo di Cervantes.

Un'altra caratteristica del Rinascimento è il primato assunto dall'elemento psicologico. Il mondo antico sembra una pura corporeità senza dimora né segreti interiori. Il Rinascimento scopre in tutta la sua vasta ampiezza il mondo interno, il me ipsum, la coscienza, il soggettivo.

Fiore di questa nuova e grande svolta della cultura è il Chisciotte. Con lui declina per sempre l'epica con la sua aspirazione a sostenere un universo mitico attiguo a quello dei fenomeni materiali, ma da questo distinto. Si salva, certamente, la realtà dell'avventura; ma questo salvataggio include la più pungente ironia. La realtà dell'avventura risulta ridotta al livello psicologico, forse a un umore dell'organismo. È reale in quanto vapore di un cervello. In tal modo la sua realtà è, piuttosto, quella del suo contrario, quella dell'universo materiale.

D'estate il sole rovescia torrenti di fuoco sulla Mancia, e spesso la terra ardente produce

il fenomeno del miraggio. L'acqua che vediamo non è acqua reale, ma c'è in essa qualcosa di reale: la sua fonte. E questa fonte amara, che fa sgorgare l'acqua del miraggio, è la disperata aridità della terra.

Un fenomeno simile possiamo viverlo in due direzioni: una, ingenua e rettilinea; allora l'acqua dipinta dal sole è per noi effettiva; l'altra, ironica, obliqua, quando la vediamo appunto come miraggio, cioè quando attraverso la freschezza dell'acqua vediamo l'aridità della terra che la simula. Il romanzo di avventure, il racconto, l'epica sono quel modo ingenuo di vivere le cose immaginarie e significative. Il romanzo realista è questo secondo modo obliquo. Dunque ha necessità del primo: ha necessità del miraggio per farcelo vedere come tale. Talché non il solo Chisciotte è stato scritto contro i libri di cavalleria, e di conseguenza se li porta dentro, ma il genere letterario «romanzo» consiste essenzialmente in quella intussuscezione.

Questo fornisce una spiegazione a ciò che sembrava inspiegabile: come può la realtà, l'attualità, convertirsi in sostanza poetica. Per se stessa, guardata in modo diretto, non potrebbe mai esserlo; questo è privilegio del mito. Ma possiamo prenderla obliquamente come distruzione del mito, come critica del mito. In questa forma la realtà, che è di natura inerte e insignificante, quieta e muta, acquista movimento, si converte in un potere attivo di aggressione all'universo cristallino dell'ideale. Rotto l'incantesimo, l'ideale cade come una polverina iridescente, che perde gradualmente i suoi colori fino a diventare terra scura. In tutto il romanzo assistiamo a questa scena. Sicché, parlando con rigore, la realtà non diviene poetica né entra nell'opera d'arte, eccezion fatta per quel suo gesto o movimento in cui riassorbe l'ideale.

Insomma, si tratta di un processo esattamente opposto a quello che genera il romanzo d'immaginazione. C'è, inoltre, la differenza che il romanzo realista descrive il processo stesso, mentre l'altro soltanto l'oggetto prodotto: l'avventura.

12. I mulini a vento

Per noi ora il campo di Montiel è un'area riverberante e illimitata dove si trovano tutte le cose del mondo, come in un esempio. Attraversandolo con Don Chisciotte e Sancio, arriviamo alla comprensione che le cose hanno due versanti. Uno è il «senso» delle cose, il loro significato, ciò che sono quando le si interpreta. L'altro è la «materialità» delle cose, la loro positiva sostanza, ciò che le costituisce prima e al di sopra di ogni interpretazione.

Sulla linea dell'orizzonte, in questi calar del sole iniettati di sangue -come se una vena del firmamento fosse stata trafitta-, si ergono i mulini a vento di Criptana e rivolgono al tramonto il loro spavento. Questi mulini hanno un significato: come «significato» questi mulini sono giganti. È vero che Don Chisciotte è fuori di senno. Ma dichiarando demente Don Chisciotte il problema non viene risolto. Ciò che in lui è anormale, è stato e continuerà a essere normale nell'umanità. Va bene che questi giganti non sono tali; ma... e gli altri? Voglio dire, i giganti in generale? Da dove ha tirato fuori l'uomo i giganti? Perché non sono esistiti né esistono in realtà. Comunque sia, l'occasione in cui l'uomo ha pensato per la prima volta i giganti non differisce in nulla di essenziale da questa scena cervantina. Si sarà trattato sempre di una cosa che non era un gigante, ma che, guardata dal suo versante ideale, tendeva a diventare un gigante. Nelle pale girevoli di questi mulini c'è un'allusione a braccia briaree. Se obbediamo all'impulso di questa allusione e ci lasciamo andare secondo la curva ivi annunciata, arriveremo al gigante.

Anche la giustizia e la verità, l'intera opera dello spirito, sono miraggi che si producono nella materia. La cultura -il versante ideale delle cose- pretende di stabilirsi come un mondo a parte e sufficiente, dove sia possibile trasferire le nostre viscere. Questa è un'illusione, e solo guardata come illusione, solo messa come un miraggio sulla terra, la cultura si trova al suo posto.

13. La poesia realista

Come le sagome delle rocce e delle nubi racchiudono allusioni a certe forme animali, tutte le cose, dalla loro inerte materialità, mandano come dei segni che noi interpretiamo. Questa interpretazioni si condensano fino a formare un'oggettività, che risulta una duplicazione di quella primaria, di quella cosiddetta reale. Nasce da qui un perenne conflitto: l'«idea» o

«significato» di ogni cosa, e la sua «materialità», aspirano a incassarsi l'una nell'altra.

Ma questo presuppone la vittoria di una delle due. Se trionfa l'«idea», la «materialità» viene soppiantata e viviamo allucinati. Se si impone la materialità e, penetrando nel vapore dell'idea, la riassorbe, viviamo disillusi.

È noto che l'azione del vedere consiste nell'applicare un'immagine previamente posseduta su una sensazione concorrente. Un punto scuro in lontananza è visto da noi successivamente come una torre, come un albero, come un uomo. Si finisce col dar ragione a Platone, che spiegava la percezione come risultante di qualcosa che va dalla pupilla all'oggetto e qualcosa che viene dall'oggetto alla pupilla. Leonardo da Vinci era solito mettere i suoi allievi davanti a un muro, affinché si abituassero a intuire nelle forme delle pietre, nelle loro linee di congiunzione, nei giochi di chiaroscuro, una moltitudine di forme immaginarie. Platonico nel fondo del suo essere, Leonardo cercava nella realtà solo il paraclito, il risvegliatore dello spirito.

Orbene, ci sono distanze, luci e inclinazioni, dalle quali il materiale sensitivo delle cose riduce a un minimo la sfera delle nostre interpretazioni.

Una forza di concrezione impedisce il movimento delle nostre immagini. La cosa inerte e aspra rigetta da sé tutti i «significati» che vogliamo darle: sta lì, di fronte a noi, affermando la sua muta, terribile materialità di fronte a tutti i fantasmi. Ecco ciò che chiamiamo realismo: portare le cose a una distanza, metterle sotto una luce, inclinarle in modo che venga accentuato il loro versante che scende verso la pura materialità.

Il mito è sempre il punto di partenza di ogni poesia, compresa la realista.

Solo che in quest'ultima accompagnamo il mito nella sua discesa, nella sua caduta. Il tema della poesia realista è lo sgretolamento di un mito.

Io non credo che la realtà possa entrare nell'arte se non facendo della sua stessa inerzia e della sua desolazione un elemento attivo e combattente. Essa non può interessarci. Men che meno può interessarci la sua duplicazione.

Ripeto ciò che ho detto sopra: i personaggi del romanzo sono privi di attrattiva. Com'è possibile che la loro rappresentazione ci commuova. E tuttavia è così: non loro, non ci commuovono le realtà, ma la loro rappresentazione, cioè la rappresentazione della loro realtà. A mio modo d'intendere, questa distinzione è decisiva: l'elemento poetico della realtà non è la realtà intesa come questa o quella cosa, ma la realtà come funzione generica. Perciò, di rigore, è indifferente quali oggetti scelga il realista per descriverli. Ognuno è buono, tutti hanno un alone immaginario intorno. Si tratta di mostrare per suo tramite la pura materialità. In questa vediamo ciò che possiede di istanza ultima, di potere critico, davanti a cui si arrende la pretesa di tutto ciò che è ideale, voluto e immaginato dall'uomo, di dichiararsi sufficiente.

L'insufficienza, in una parola, della cultura, di ciò che è nobile, chiaro, di ciò che aspira, ecco il significato del realismo poetico. Cervantes riconosce che la cultura è tutto questo, ma -ahimé!- è una finzione. Ad avvolgere la cultura -come la locanda avvolge il teatro della fantasia- c'è la barbara, brutale, muta, insignificante realtà delle cose. È triste che ci si mostri come tale, ma che possiamo farci? È reale, sta lì: è terribilmente sufficiente a se stessa. La sua forza è il suo unico significato si radicano nella sua presenza. La cultura è ricordi e promesse, passato irreversibile, futuro sognato.

Ma la realtà è un semplice e pauroso «stare lì». Presenza, giacenza, inerzia.

Materialità [10].

14. Il mimo

È chiaro che Cervantes non inventa a nihilo il tema poetico della realtà: semplicemente lo porta a un'estensione classica. Finché non ha trovato nel romanzo, nel Chisciotte, la struttura organica conveniente, il tema ha camminato come una vena d'acqua che cerca uno sbocco, vacillante, saggiando gli ostacoli, cercando di aggirarli, filtrando attraverso altri corpi. Ad ogni modo ha una strana origine. Nasce agli antipodi del mito e dell'epica. Di rigore, nasce fuori dalla letteratura.

Il germe del realismo si trova in un certo impulso che porta l'uomo a imitare ciò che è caratteristico dei suoi simili o degli animali. Ciò che è caratteristico consiste in un tratto di valore tale in una fisionomia -persona, animale o cosa- che, una volta riprodotto, suscita gli altri davanti a noi, in modo pronto ed energico, li rende presenti. Orbene, non si imita per imitare:

quest'impulso imitativo -come le forme più complesse del realismo già descritte- non è originale, non nasce da se stesso. Vive di un'intenzione forestiera. Chi imita, imita per burlarsi. Ecco l'origine che cerchiamo: il mimo.

Dunque, solo in ragione di un'intenzione comica la realtà sembra assumere un interesse estetico. Sarebbe questa una curiosissima conferma storica di quanto ho appena detto sul romanzo.

Infatti, in Grecia, dove la poesia richiede a ogni oggetto una distanza ideale per estetizzarlo, troviamo temi attuali solo nella commedia. Come Cervantes, Aristofane mette mano alla gente che bazzica le piazzette e la introduce dentro l'opera artistica. Ma per burlarsene.

Dalla commedia nasce, a sua volta, il dialogo -un genere che non ha potuto rendersi indipendente. Anche il dialogo di Platone descrive il reale, e si burla anche del reale. Quando trascende dal comico, è perché si appoggia a un interesse extrapoetico -quello scientifico. Altro dato da conservare. Il reale, come commedia o come scienza, può passare alla poesia; ma non troviamo mai la poesia del reale semplicemente come reale.

Ecco gli unici punti della letteratura greca su cui possiamo fissare il filo dell'evoluzione romanzesca [11]. Dunque, il romanzo nasce portandosi dentro il pungiglione comico. E questo genio e questa figura lo accompagneranno fino alla sua sepoltura. La critica, la beffa, non è un ornamento inessenziale del Chisciotte, ma forma la struttura stessa del genere, e forse di ogni realismo.

15. L'eroe

Ma finora non avevamo avuto occasione di guardare con un po' di attenzione il volto del comico. Quando scrivevo che un romanzo ci rende manifesto un miraggio, appunto come miraggio, la parola commedia veniva a gironzolare intorno ai punti della penna come un cane che si fosse sentito chiamare. Non sappiamo perché, un'occulta somiglianza ci rende vicini il miraggio sui calcinati campi di stoppie e le commedie nelle anime degli uomini.

La storia ci obbliga ora a tornare sull'argomento. Qualcosa ci rimaneva a mezz'aria, vacillando tra la stanza della locanda e il teatro di maestro Pedro. Questa cosa era nientemeno che la volontà di Don Chisciotte.

Potranno togliergli, a questo nostro vicino, l'avventura, ma lo sforzo e l'animo è impossibile. Le avventure saranno vapori di un cervello in fermentazione, ma la volontà dell'avventura è reale e vera. Orbene, l'avventura è una dislocazione dell'ordine materiale, un'irrealtà. Nella volontà di avventure, nello sforzo e nell'animo, ci viene incontro una strana natura biforme. I suoi due elementi appartengono a mondi contrari: il desiderio è reale, ma il desiderato è irreale.

Un tale oggetto è ignoto all'epica. Gli uomini di Omero appartengono allo stesso universo dei loro desideri. Qui, invece, abbiamo un uomo che vuole riformare la realtà. Però: non è lui stesso un frammento di questa realtà? Non ne vive, non ne è una conseguenza? Com'è possibile che ciò che non è -il progetto di un'avventura- governi e componga la dura realtà? Forse non lo è, ma è un fatto che esistano uomini decisi a non accontentarsi della realtà.

Aspirano costoro a che le cose seguano un corso diverso: rifiutano di ripetere i gesti che il costume, la tradizione e, insomma, gli istinti biologici li spingono a fare. Questi sono gli uomini che chiamiamo eroi. Perché essere eroe consiste nell'essere sé, se stessi [consiste en ser uno, uno mismo]. Se opponiamo resistenza all'imposizione di azioni determinate da parte dell'eredità, o della realtà circostante, è perché cerchiamo di basare su di noi, e solo su di noi, l'origine dei nostri atti. Quando l'eroe vuole, non sono gli antenati in lui o gli usi del presente a volere, ma è lui stesso. E questa sua volontà di essere se stesso è l'eroicità [este querer él ser él mismo].

Non credo che esista una specie di originalità più profonda di questa originalità «pratica», attiva dell'eroe. La sua vita è una perpetua resistenza all'abituale e al consueto. Ogni movimento che compie ha dovuto prima vincere il costume e inventare un nuovo modo di gesto. Una vita così è un perenne dolore, un continuo separarsi a quella parte di se stessi arresa all'abitudine, prigioniera della materia.

16. Intervento del lirismo

Orbene, davanti al fatto dell'eroicità -della volontà di avventura- è possibile prendere due posizioni: o ci lanciamo con lei verso il dolore, perché ci sembra che la vita eroica abbia «senso», o diamo alla realtà la lieve spinta che le basta per annichilire ogni eroismo, come si annulla un sogno scuotendo colui che dorme. Prima ho chiamato queste due direzioni del nostro interesse: la retta e l'obliqua.

Conviene sottolineare ora che il nucleo di realtà a cui entrambe si riferiscono è identico. La differenza, dunque, deriva dal modo soggettivo con cui ci avviciniamo ad esso. Dimodoché, se l'epica e il romanzo discrepavano nel loro oggetto -il passato e la realtà-, è possibile ancora una nuova divisione nel tema della realtà. Ma questa divisione non si fonda più sul puro oggetto, bensì ha origine in un elemento soggettivo, nella nostra posizione di fronte ad esso.

Finora si è completamente trascurato il lirismo che, di fronte all'epica, è l'altra sorgente di poesia. Non conviene cercarne l'essenza in queste pagine, né fermarsi a meditare su cosa possa essere il lirismo. Verrà un'altra occasione. Basti ricordare ciò che è ammesso da tutti: il lirismo è una proiezione estetica della tonalità generale dei nostri sentimenti. L'epica non è triste né allegra: è un'arte apollinea, indifferente, tutta forme di oggetti esterni, senza età, estrinseca e invulnerabile.

Con il lirismo entra nell'arte una sostanza volubile e mutevole. L'intimità dell'uomo varia nel corso dei secoli; il vertice della sua sentimentalità gravita a volte verso Oriente e altre verso Ponente. Ci sono tempi giocondi e tempi amari. Tutto dipende dal fatto che il bilancio che l'uomo fa del proprio valore gli sembri, in definitiva, favorevole o avverso.

Non credo che sia stato necessario insistere su ciò che si è suggerito all'inizio di questo breve trattato: che -consista nel passato o nell'attuale il tema della poesia- la poesia e ogni arte vertono sulla realtà umana e solo sulla realtà umana. Il paesaggio che si dipinge, si dipinge sempre come uno scenario per l'uomo. Essendo così, era inevitabile derivarne che tutte le forme dell'arte traggono la loro origine dalla variazione nelle interpretazioni dell'uomo ad opera dell'uomo. Dimmi cosa senti dell'uomo e ti dirò quale arte coltivi.

E poiché ogni genere letterario, pur lasciando un certo margine, è un canale aperto da una di queste interpretazioni dell'uomo, niente è meno sorprendente della predilezione di ciascuna epoca per un genere determinato. Perciò la letteratura genuina di un tempo è una confessione generale della sua intimità umana.

Ebbene, tornando al fatto dell'eroismo, notavamo che a volte lo si è guardato in modo retto e altre in modo obliquo. Nel primo caso il nostro sguardo convertiva l'eroe in un oggetto estetico che chiamiamo elemento tragico. Nel secondo, ne faceva un oggetto estetico che chiamiamo elemento comico.

Sono esistite epoche che a mala pena hanno avuto sensibilità per il tragico, e tempi imbevuti di umorismo e commedia. Il XIX secolo -secolo borghese, democratico e positivista- è stato eccessivamente incline a vedere la commedia sulla terra.

La correlazione disegnata tra l'epica e il romanzo si ripete qui tra la propensione tragica e la propensione comica del nostro animo.

17. La tragedia

Eroe, dicevo, è chi vuole essere se stesso. La radice dell'eroico si trova, dunque, in un atto reale della volontà. Nulla di simile nell'epica. Per questo Don Chisciotte non è una figura epica, ma è tuttavia un eroe. Achille fa l'epopea; l'eroe la vuole. Sicché il soggetto tragico non è tragico -e pertanto poetico- in quando uomo di carne e ossa, ma solo in quanto vuole. La volontà -quest'oggetto paradossale che comincia nella realtà e termina nell'ideale- è il tema tragico; e un'epoca per cui la volontà non esiste, un'epoca determinista e darwinista, ad esempio, non può interessarsi della tragedia.

Non fissiamoci troppo su quella greca. Se siamo sinceri, confesseremo di non capirla bene. La filologia non ci ha ancora adattato sufficientemente l'organo per assistere a una tragedia greca. Forse non esiste una produzione più frammischiata di motivi puramente storici, transitori. Non si dimentichi che ad Atene era un ufficio religioso. Dimodoché l'opera, più che sulle scene del teatro, si svolge nell'animo degli spettatori. C'è un'atmosfera extrapoetica che

avvolge la scena e il pubblico: la religione. E ciò che è giunto fino a noi non è come il libretto di un'opera di cui non abbiamo mai udito la musica -è il rovescio di un arazzo, capi di fili multicolori che provengono da un dritto intessuto dalla fede. Orbene, gli ellenisti si trovano impacciati davanti alla fede degli ateniesi, non riescono a ricostruirla. Finché non lo conseguono, la tragedia greca sarà una pagina scritta in una lingua di cui non possediamo il dizionario.

Vediamo con chiarezza solo che i poeti tragici della Grecia ci parlano personalmente dalle maschere dei loro eroi. Quando mai Shakespeare lo fa? Eschilo compone, mosso da un'intenzione confusa tra la poesia e la teologia.

Perlomeno il suo tema è tanto metafisico ed etico quanto estetico. Io lo chiamerei teopoeta. Lo angosciano i problemi del bene e del male, della libertà, della giustificazione, dell'ordine nell'universo, della causazione del tutto. E le sue opere sono una serie progressiva di attacchi a queste questioni divine. Il suo estro assomiglia piuttosto a un impeto da riforma religiosa. Ed è simile, anziché a un homme de lettres, a san Paolo o a Lutero.

A forza di devozione vorrebbe superare la devozione popolare, insufficiente per la maturità dei tempi. In un altro posto questa ispirazione non avrebbe condotto un uomo a scrivere versi; ma in Grecia, essendo la religione meno sacerdotale, più fluida e ambientale, l'interesse teologico poteva procedere meno differenziato da quello poetico, politico e filosofico.

Lasciamo dunque il dramma greco e tutte le teorie che, basando la tragedia in non so quale fatalità, credono che sia la sconfitta, la morte dell'eroe a prestarle la qualità tragica.

Non è necessario l'intervento della fatalità e, benché di solito sia sconfitto, il trionfo -se arriva- non toglie all'eroe il suo eroismo.

Prestiamo ascolto all'effetto che il dramma produce nello spettatore zotico.

Se è sincero, non potrà fare a meno di confessarci che, in fondo, gli sembra un po' inverosimile. Venti volte è stato lì lì per alzarsi dal suo posto, per consigliare al protagonista di rinunciare al suo impegno, di abbandonare la sua posizione. Perché lo zotico pensa, assai giudiziosamente, che tutte le cose cattive cascano addosso all'eroe perché si ostina in questo o quel proposito. Smettendo di occuparsene, tutto si aggiusterebbe e, come dicono i cinesi nel finale delle loro storie, alludendo al loro antico nomadismo, potrebbe fermarsi e avere molti figli. Dunque, non c'è fatalità, o piuttosto ciò che fatalmente accade, accade fatalmente perché gli ha dato luogo l'eroe.

Le disgrazie del Príncipe Constante erano fatali dal momento in cui aveva deciso di essere costante, ma lui non era fatalmente costante.

Io credo che le teorie classiche siano cadute qui in un semplice quid pro quo, e che convenga correggerle giovandosi dell'impressione che l'eroismo produce nell'anima dello zotico, incapace di eroicità. Lo zotico ignora quello strato della vita, in cui questa svolge solo attività suntuarie, superflue. Ignora il traboccare e l'eccedere della vitalità. Vive attenendosi al necessario, e ciò che fa, lo fa per forza. Opera sempre spinto; le sue azioni sono reazioni. Non gli entra nella testa che qualcuno possa ficcarsi in peripezie per cose di cui non gl'importa niente; gli sembra un po' matto chiunque abbia la volontà dell'avventura e si ritrova nella tragedia con un uomo costretto a subire le conseguenze di un impegno che nessuno lo costringe a volere.

Dunque, lungi dall'avere origine l'elemento tragico dalla fatalità, all'eroe è essenziale volere il suo tragico destino. Per questo, guardata dal punto di vista della vita vegetativa, la tragedia ha sempre un carattere fittizio.

Tutto il dolore nasce dal fatto che l'eroe si rifiuta di rinunziare a un ruolo ideale, un rôle immaginario che ha scelto. Nel dramma l'attore -si potrebbe dire paradossalmente- rappresenta un ruolo che a sua volta è la rappresentazione di un ruolo, benché stavolta sia sul serio. Ad ogni modo, la liberissima volizione avvia e genera il processo tragico. E questo «volere», creatore di un nuovo ambito di realtà che solo grazie a lui sono -l'ordine tragico-, è naturalmente una finzione per chi nega l'esistenza di un volere che non sia quello della necessità naturale, la quale si accontenta solo con ciò che è.

18. La commedia

La tragedia non si produce sul livello del nostro terreno; dobbiamo elevarci ad essa. Vi siamo assunti. È irreale. Se vogliamo cercare nell'esistente qualcosa di simile, dobbiamo alzare gli occhi e posarli sulle cime più alte della storia.

La tragedia presuppone nel nostro animo una predisposizione ai grandi atti -altrimenti ci sembrerà una smargiassata. Non ci si impone con l'evidenza e la necessità del realismo, che fa cominciare l'opera sotto i nostri stessi piedi, e senza sentirlo, passivamente ci introduce in essa. In un certo senso la fruizione della tragedia ci chiede anche di volerla un po', come l'eroe vuole il suo destino. Di conseguenza va a far presa sui sintomi di eroismo atrofizzato che esistono in noi. Perché tutti abbiamo dentro una sorta di moncone di eroe.

Ma una volta imbarcati verso l'eroica rotta, sentiremo profonde ripercussioni dei forti movimenti e dell'impeto di ascensione che riempiono la tragedia.

Sorpresi, troveremo che siamo capaci di vivere a una tensione formidabili e che tutto intorno a noi aumenta di proporzione ricevendo una dignità superiore. La tragedia nel teatro ci apre gli occhi per scoprire e stimare l'eroico nella realtà. Così Napoleone, che sapeva qualcosa di psicologia, non volle che durante la sua permanenza a Francoforte, davanti a quel pubblico di re sconfitti, la sua compagnia ambulante rappresentasse commedie e obbligò Talma a mettere in scena i personaggi di Racine e Corneille.

Ma intorno all'eroe moncone che portiamo dentro, si agita una caterva di istinti plebei. Per ragioni indubbiamente sufficienti, nutriamo di solito una grande sfiducia verso chiunque vuole fare nuovi usi. Non chiediamo giustificazioni a chi non si affanna a superare il livello volgare, ma la richiediamo perentoriamente al prode che vuole trascenderla. Poche cose odia il nostro plebeo interiore tanto quanto l'ambizioso. E l'eroe, chiaramente, inizia con l'essere un ambizioso. La volgarità non ci irrita tanto quanto le pretese. Ne deriva che l'eroe è sempre a un passo dal cadere non nella disgrazia -giacché questo sarebbe un salirvi- ma di cadere nel ridicolo.

L'aforisma: «dal sublime al ridicolo c'è solo un passo», formula questo pericolo che minaccia genuinamente l'eroe. Povero lui, se non giustifica con esubero di grandezza, con eccesso di qualità, la sua pretesa di non essere come gli altri, «come sono le cose»! Il riformatore, chi prova una nuova arte, una nuova scienza, una nuova politica, attraversa finché vive un ambiente ostile, corrosivo, che presuppone in lui un uomo fatuo, se non un mistificatore. Ha contro di sé ciò per negare il quale è egli un eroe: la tradizione, il patrimonio ricevuto, l'abituale, gli usi dei nostri padri, i costumi nazionali, l'etnico [castizo], l'inerzia totale, insomma. Tutto questo, accumulato in un'alluvione secolare, forma una crosta di sette stadi sopra la profondità. E l'eroe pretende che un'idea, un corpuscolo meno che aereo, subitamente apparso nella sua fantasia, faccia esplodere un così gravoso volume. L'istinto di inerzia e di conservazione non può tollerarlo, e si vendica. Gli manda contro il realismo e lo racchiude in una commedia.

Poiché il carattere di ciò che è eroico consiste nella volontà di essere ciò che ancora non si è, il personaggio tragico ha mezzo corpo fuori dalla realtà.

Tirandolo per i piedi, e restituendolo completamente ad essa, risulta convertito in un carattere comico. Difficilmente, a forza di forze, la nobile finzione eroica s'incorpora alla realtà: essa vive completamente di aspirazione. Il suo testimone è il futuro. La vis comica si limita ad accentuare il lato dell'eroe che dà verso la pura materialità. Attraverso la finzione, la realtà avanza, s'impone al nostro sguardo e riassorbe il rôle tragico [12]. L'eroe faceva di quest'ultimo il suo stesso essere, si fondeva con lui. Il riassorbimento ad opera della realtà consiste nel solidificare, materializzare l'intenzione aspirante nel corpo dell'eroe. In tal guisa vediamo il rôle come un travestimento ridicolo, come una maschera sotto cui si muove una creatura volgare.

L'eroe anticipa l'avvenire e fa appello ad esso. I suoi modi hanno un significato utopico. Egli non dice chi è, ma chi vuole essere. Così la donna femminista aspira a che un giorno le donne non abbiano bisogno di essere femministe. Ma il comico sostituisce l'ideale delle femministe con la donna che oggi sostiene questo ideale con la sua volontà. Congelato e retrocesso al presente, ciò che è fatto per vivere in un'atmosfera futura non riesce a effettuare le funzioni più triviali dell'esistenza. E la gente ride. Presenzia alla caduta dell'uccello ideale mentre vola sui miasmi di un'acqua putrida. La gente ride. È un riso utile; per ogni eroe che ferisce, stritola cento mistificatori.

Di conseguenza la commedia vive sulla tragedia come il romanzo sull'epica.

Storicamente è nata in questo modo in Grecia, come reazione contro i tragici e i filosofi, che volevano introdurre nuovi dèi e fabbricare nuovi costumi. Nel nome della tradizione popolare, dei «nostri padri» e delle abitudini sacrosante, Aristofane mette in scena le figure attuali di Socrate ed Euripide. E ciò che l'uomo ha messo nella sua filosofia e l'altro nei suoi versi, Aristofane lo mette nelle persone di Socrate ed Euripide.

La commedia è il genere letterario dei partiti conservatori.

Dal voler essere al credere di esserlo già c'è la stessa distanza che passa dal tragico al comico. È il passaggio dalla sublimità al ridicolo. Il trasferimento del carattere eroico dalla volontà alla percezione causa l'involuzione della tragedia, il suo sgretolamento, la sua commedia. Il miraggio appare come tale.

Questo accade a Don Chisciotte quando, non contento di affermare la sua volontà di avventura, si ostina a credersi un avventuriero. Il romanzo immortale rischia di convertirsi semplicemente in commedia. C'è sempre lo spessore di una moneta, come abbiamo mostrato, dal romanzo alla pura commedia.

Tale dovette apparire ai primi lettori del Chisciotte quella novità letteraria. Nel Prologo di Avellaneda vi si insiste due volte: «Poiché è quasi commedia tutta la Storia di Don Chisciotte della Mancia », comincia il suddetto prologo, e aggiunge: «Si accontenti della sua Galatea e delle commedie in prosa, che sono le cose migliori tra i suoi romanzi». Non risultano sufficientemente spiegate queste frasi avvertendo che all'epoca «commedia» era il nome generico di ogni opera d'arte.

19. Tragicommedia

Il genere romanzesco è senza dubbio comico. Non diciamo umoristico, perché sotto il mantello dell'umorismo si nascondono molte vanità. Intanto, si tratta semplicemente di giovarsi del significato poetico presente nella violenta caduta di un corpo tragico, vinto dalla forza d'inerzia, dalla realtà. Quando si è insistito sul realismo del romanzo, si sarebbe dovuto notare che in tale realismo era racchiuso qualcosa di più della realtà, qualcosa che gli consentiva di raggiungere un vigore di poetizzazione che gli è così estraneo.

Allora sarebbe divenuto patente che l'elemento poetico del realismo non è basato sulla realtà, ma sulla forza di attrazione che esercita sugli aeroliti ideali.

La linea superiore del romanzo è una tragedia; da lì cala la musa, seguendo il tragico nella sua caduta. La linea tragica è inevitabile, deve far parte del romanzo, sia pure come un sottilissimo profilo che lo limita. Perciò io credo che convenga attenersi al nome cercato da Fernando de Rojas per la sua Celestina: tragicommedia. Il romanzo è tragicommedia. Forse nella Celestina ha un momento critico l'evoluzione di questo genere, con la conquista di una maturità che permette la piena espansione nel Chisciotte.

È chiaro che la linea tragica può accrescersi oltremisura e fino a occupare, nel volume romanzesco, tanto spazio e valore quanto ne occupa la materia comica. Sono possibili qui ogni grado e ogni oscillazione.

Nel romanzo, inteso come sintesi di tragedia e di commedia, si è realizzato lo strano desiderio che, senza alcun commento, si lascia sfuggire Platone una volta. È nel Convivio, all'alba. I commensali, travolti dal succo dionisiaco, giacciono dormicchiando in ordine sparso. Aristodemo si sveglia vagamente, «quando ormai cantano i galli»; gli sembra di vedere che solo Socrate, Agatone e Aristofane continuano ad esser vigili. Crede di sentire che si sono presi in un difficile dialogo in cui Socrate sostiene contro Agatone, il giovane autore di tragedie, e Aristofane, il comico, che non due uomini diversi, ma uno stesso dovrebbero essere il poeta della tragedia e quello della commedia.

Questo non ha ricevuto una spiegazione sufficiente; ma sempre, leggendolo, ho sospettato che Platone, anima piena di germi, gettasse qui il seme del romanzo. Prolungando il gesto fatto da Socrate dal Symposium nella livida chiarezza dell'alba, sembra quasi di imbattersi in Don Chisciotte, l'eroe e il matto.

20. Flaubert, Cervantes, Darwin

L'infecondità del cosiddetto patriottismo spagnolo è manifesta nell'insufficiente studio dei fatti spagnoli positivamente grandi.

L'entusiasmo è speso in lodi sterili di ciò che non è lodevole, e non può essere usato con sufficiente energia là dove ce n'è più bisogno.

Manca il libro in cui si dimostri al dettaglio che ogni romanzo ha dentro di sé, come un'intima filigrana, il Chisciotte, nello stesso modo in cui ogni poema epico porta, come il frutto l'osso, l'Iliade.

Flaubert non sente alcun impaccio nel proclamarlo: «Je retrouve -dice- mes origines dans le livre que je savai par coeur avant de savoir lire: Don Quichotte » [13]. Madame Bovary è un Don Chisciotte in gonnella e con un minimo di tragedia nell'anima. È una lettrice di romanzi e una rappresentante degli ideali borghesi che hanno sovrastato l'Europa per mezzo secolo. Miseri ideali! Democrazia borghese, romanticismo positivista! Flaubert si rende perfettamente conto che l'arte romanzesca è un genere che ha intenzione critica e nerbo comico: «Je tourne beaucoup à la critique -scrive nel tempo in cui compare la Bovary-; le roman que j'ecris m'aiguise cette faculté, car c'est une oeuvre surtout de critiqua au plûtot d'anatomie » [14].

E in un altro passo: «Ah! Ce qui manque à la société moderne ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire, c'est un Aristophane » [15].

Io credo che in tema di realismo Flaubert non sembrerà sospetto e sarà accettato come testimone d'eccezione.

Se il romanzo contemporaneo mette meno allo scoperto il suo meccanismo comico, lo si deve al fatto che gli ideali da lui attaccati si distanziano appena dalla realtà con cui vengono combattuti. La tensione è molto debole: l'ideale cade da un'altezza bassissima. Per questa ragione si può presagire che il romanzo del XIX secolo sarà ben presto illeggibile: contiene la minor quantità possibile di dinamismo poetico. Già oggi restiamo sorpresi quando, se ci cade nelle mani un libro di Daudet o di Maupassant, non troviamo in noi il piacere che sentivamo quindici anni fa. Invece la tensione del Chisciotte promette di non venire mai meno.

L'ideale del XIX secolo era il realismo. «Fatti, solo fatti» -esclama il personaggio dickensiano di Tempi difficili. Il come, non il perché; il fatto, non l'idea -predica Augusto Comte. Madame Bovary respira la stessa aria di Monsieur Homais -un'atmosfera comtiana. Flaubert legge la Filosofia positiva mentre sta scrivendo il suo romanzo: «C'est un ouvrage -dice- profondément farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le résumé; il y a, pour quelqu'un qui voudrait faire des charges au théâtre dans le goût aristophanesque, sur les théories sociales, des californies de rires » [16].

La realtà ha un temperamento così feroce che non tollera l'ideale nemmeno quando è lei stessa a essere idealizzata. E il secolo XIX, non soddisfatto di innalzare a livello eroico la negazione di ogni eroismo, non contento di proclamare l'idea positiva, fa ripassare questa stessa ansia sotto le forche caudine dell'asperrima realtà. A Flaubert sfugge una frase oltremodo caratteristica: «On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman » [17].

Queste generazioni, in cui abbiamo la nostra origine immediata, avevano assunto un atteggiamento fatale. Già nel Chisciotte l'ago della bilancia poetica si abbatte dalla parte dell'amarezza per non riprendersi completamente fino ad ora. Ma questo secolo, nostro padre, ha sentito nel pessimismo una perversa fruizione: ci si è rotolato dentro, ne ha vuotato il bicchiere, e ha compresso il mondo in modo tale che nulla di elevato è potuto rimanere in piedi. Da tutto questo secolo esce verso di noi come una folata di rancore.

Le scienze naturali basate sul determinismo avevano conquistato durante i primi lustri il campo della biologia. Darwin crede di esser riuscito a imprigionare il vitale -la nostra ultima speranza- dentro la necessità fisica.

La vita si riduce a nient'altro che materia. La fisiologia a meccanica.

L'organismo, che sembrava un'unità indipendente, capace di agire per se stessa, è inserito nell'ambiente fisico come una figura in un arazzo. Non è più lui a muoversi, ma l'ambiente in lui. Le nostre azioni non sono che reazioni. Non c'è libertà, originalità. Vivere è adattarsi; adattarsi è lasciare che il contorno materiale penetri in noi, ci cacci da noi stessi.

Adattamento è sottomissione e rinuncia. Darwin spazza via gli eroi dalla faccia della

terra.

Giunge l'ora del roman expérimental. Zola non impara la sua poesia da Omero né da Shakespeare, ma da Claudio Bernard. Si tratta sempre di parlarci dell'uomo.

Ma dato che ora l'uomo non è soggetto dei suoi atti, bensì è mosso dall'ambiente in cui vive, il romanzo cercherà la rappresentazione dell'ambiente. L'ambiente è l'unico protagonista.

Si parla di mettere in scena l'«ambiente». Si assoggetta l'arte a una polizia: la verosimiglianza. Ma la tragedia non ha forse una sua interna, indipendente verosimiglianza? Non c'è un vero estetico -il bello? E una somiglianza al bello? È palese che non c'è; secondo il positivismo il bello è il verosimile e il vero è solo la fisica. Il romanzo aspira alla fisiologia.

Una sera, nel Père Lachaise, Bouvard e Pécuchet seppelliscono la poesia -in onore della somiglianza e del darwinismo.

Note

[1] Sulle relazioni tra l'inverosimile e la realtà poetica si può vedere, oltre a quanto segue, la «Teoria dell'inverosimile», nel saggio su Renan, pubblicato nel volume dell'Autore Personas, obras, cosas.

[2] Il concetto di proporzione, di misura, che viene sempre in bocca all'elleno quando parla di arte, ostenta bene in vista la sua muscolatura matematica.

[3] «Si credeva che la realtà più sacra è quella immemoriale, quella antichissima» -dice Aristolete riferendosi al pensiero mitico. Metafisica, 983, b, 33.

[4] «Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, a cette heure même] -Flaubert: Correspondance, II, 284.

[5] La figura di Apollonio è fatta con materiale mitico preso dalla storia di Antioco.

[6] Anche questo io direi che si conserva, in un certo senso. Ma mi vedrei obbligato a scrivere molte pagine qui non necessarie su questa misteriosa specie di allucinazione che giace, senza dubbio, nel piacere provato quando leggiamo un libro di avventure.

[7] In un quaderno de La Critica, Croce cita la definizione che un italiano dà del noioso: è, dice, chi ci toglie la solitudine e non ci dà la compagnia.

[8] Dal principio non ci siamo occupati del lirismo, che è una gravitazione estetica indipendente.

[9] Per Aristotele e il medioevo è possibile ciò che non racchiude in sé una contraddizione. Il compossibile richiede di più. Per Aristotele è possibile il centauro; per un moderno no, perché non lo permette la biologia, la scienza naturale.

[10] In pittura diventa ancor più patente l'intenzione del realismo.

Raffaello, Michelangelo dipingono le forme delle cose. La forma è sempre ideale - un'immagine del ricordo o una costruzione nostra. Velázquez cerca l'impressione delle cose. L'impressione è informe e accentua la materia -raso, velluto, tela, legno, protoplasma organico- di cui le cose sono fatte.

[11] La storia d'amore -gli Erotici – deriva dalla commedia nuova.

Wilamowitz-Möllendorf, Greek historical writing (1908), p. 22-23.

[12] Bergson cita un esempio curioso. La regina di Prussia entra nella stanza dov'è Napoleone. Arriva furibonda, ululante e minacciosa. Napoleone si limita a pregarla di sedere. Seduta, la regina ammutolisce; il rôle tragico non può affermarsi nell'atteggiamento borghese proprio di una visita e si abbatte su chi lo ha.

[13] Correspondance, II, 16.

[14] Correspondance, II, 370.

[15] Correspondance, II, 159.

[16] Correspondance, II, 261.

[17] Correspondance, III, 67-68. Si veda ciò che scrive nel suo Dizionario dei luoghi comuni: Gustavus Flaubertus, Bourgeoisophobus.